

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**La dirección de fotografía en el cine español (1940-1960). La obra de Juan Mariné**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Elena Valero Izquierdo**

DIRECTORES

**Antonia Salvador Benítez**  
**Juan Miguel Sánchez Vigil**

Madrid



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN**

**TESIS DOCTORAL**

# **La dirección de fotografía en el cine español (1940-1960)**

## **La obra de Juan Mariné**

DOCTORANDA

**Elena Valero Izquierdo**

DIRECTORES

**Antonia Salvador Benítez**

**Juan Miguel Sánchez Vigil**



Rodaje del film *Día tras Día* (1951)





**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN



**TESIS DOCTORAL**

LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN EL CINE ESPAÑOL  
(1940-1960)  
LA OBRA DE JUAN MARINÉ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Elena Valero Izquierdo

DIRECTORES

Antonia Salvador Benítez  
Juan Miguel Sánchez Vigil

2020



# AGRADECIMIENTOS

Cuando tomas la decisión de empezar el doctorado no eres consciente de la cantidad de gente que se implica contigo y tu proyecto. Porque un doctorado no va solo de investigar, analizar o redactar. Va de aprender a conocerte, de gestionar tu tiempo y tus emociones. Revela lo mejor y lo peor de ti y sirve para descubrir que la felicidad está en los pequeños logros y que estos saben mejor si son compartidos. Y como todo esto no lo puedes hacer tu solo, aquí está el resto equipo:

Antonia, mi directora, gracias por obligarme a seguir cuando tiraba la toalla, por tus consejos y todo el tiempo que me has dedicado. Ahora podrás cambiar mis capítulos por la lectura de una novela durante las vacaciones, aunque las dos sabemos que no va a ser lo mismo. Gracias también a ti, Juan Miguel, director conjunto de esta tesis, por tus ideas y comentarios siempre acertados.

Juan Mariné, mi querido Juan, gracias, gracias y mil veces más gracias, por todo el tiempo que hemos pasado juntos, por esas largas charlas en las que me has enseñado todo lo que sabes y que me han transportado a épocas maravillosas del cine, de tu cine. Y a ti, Concha, la mujer sin la que Juan y yo habríamos estado perdidos, gracias por poner orden en nuestras entrevistas, por facilitarme todo lo que he necesitado y por preocuparte de mis avances. Sois fantásticos.

Alberto, mi otra mitad, porque sin ti todo esto no habría sido posible, porque has aguantado mis malos momentos, que no han sido pocos, y no te has ido. Porque has celebrado mis logros y siempre me has hecho saber que soy capaz de lo que me proponga y... ¡porque te quiero con la fuerza de los mares!

A mi padre, porque por él soy quien soy. Y a mi madre, que desde el infinito siempre está conmigo.

A Rubén, por rescatarme de los momentos de pánico post corrección y darme sabios y científicos consejos de redacción. Gracias, Doctor.

A Jennifer, mi mentora en cuestiones de office. ¡Qué habría hecho yo sin ti!

Olga y Ale, ¿Qué puedo decir de vosotros? Pues que ¡Sois muy grandes!

A mis *Felices los 5*, porque sólo con vosotros se han hecho más cortas las horas, por las risas y los momentos de relax, porque me habéis puesto en mi sitio y por esos “venga una que te la has ganado” ¡Gracias!

A mis *Preocupatis*, Rubén, Pepelu y Emma, con los que comenzó todo.

A Ana y Cristina, por los tés de media mañana que me daban la vida en momentos difíciles.

Anabel y Vanessa, gracias por esos concertazos que tanta falta me hacían para desconectar y de los que hemos disfrutado como adolescentes.

Y a todos los que de una u otra forma habéis estado ahí. ¡Gracias!









# ÍNDICE

<b>RESUMEN / ABSTRACT</b>	<b>XIII</b>
<b>CAPÍTULO 1. OBJETO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>17</b>
1.1. Introducción	17
1.2. Objeto y objetivos de la investigación	19
1.3. Metodología	21
1.4. Estado de la cuestión. Fuentes	27
1.5. Estructura del trabajo	29
 <b>CAPÍTULO 2. LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN EL CINE</b>	 <b>33</b>
2.1. Concepto y evolución	33
2.2. El director de fotografía	37
2.2.1. Funciones	38
2.2.2. Procedimiento de trabajo	40
2.3. Equipo técnico y materiales (1930-1960)	42
2.3.1. Cámara y soportes	42
2.3.2. Objetivos y filtros	49
2.3.3. Película y formatos filmicos	54
2.4. La imagen fotográfica. Recursos expresivos	60
 <b>CAPÍTULO 3. DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA EN EL CINE ESPAÑOL (1940-1960)</b>	 <b>71</b>
3.1. Introducción	73
3.2. La escuela de Guerner	75
3.2.1. Enrique Guerner	76
3.2.2. Alfredo Fraile	83
3.2.3. José Fernández Aguayo	89
3.3. El giro realista de la fotografía. Una nueva generación	95
3.3.1. Manuel Berenguer	96

3.3.2. Francisco Sempere	102
3.4. Aportaciones a la historia del cine	108
<b>CAPÍTULO 4. JUAN MARINÉ Y LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA</b>	<b>113</b>
4.1. Notas biográficas y trayectoria profesional	113
4.1.1. Ayudante de cámara	114
4.1.2. Director de fotografía	118
4.1.3. Investigación y restauración	120
4.2. La técnica fotográfica de Juan Mariné	123
4.3. Filmografía	132
4.4. Cronología	136
<b>CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y ESTUDIO DE CASOS</b>	<b>143</b>
5.1. Primeras películas (1937-1947)	145
5.1.1. <i>Aurora de esperanza</i> (1937)	149
5.1.2. <i>¡Nosotros somos así!</i> (1937)	151
5.1.3. <i>Deliciosamente tontos</i> (1944)	155
5.1.4. <i>Eloísa está debajo de un almendro</i> (1944)	159
5.1.5. <i>Nada</i> (1947)	163
5.2. Consolidación y reconocimiento (1948-1968)	165
5.2.1. <i>Cuatro Mujeres</i> (1948)	167
5.2.2. <i>El santuario no se rinde</i> (1949)	171
5.2.3. <i>Noventa minutos</i> (1949)	175
5.2.4. <i>Día tras día</i> (1951)	179
5.2.5. <i>Puebla de las mujeres</i> (1953)	183
5.2.6. <i>Orgullo</i> (1954)	187
5.2.7. <i>La gata</i> (1956)	191
5.2.8. <i>El batallón de las sombras</i> (1956)	195
5.2.9. <i>Duelo en la cañada</i> (1959)	199
5.2.10. <i>091, policía al habla</i> (1960)	203
5.2.11. <i>La gran familia</i> (1962)	207
5.2.12. <i>Los dinamiteros</i> (1963)	211



5.2.13. <i>La muerte silba un blues</i> (1964)	215
5.2.14. <i>Historias de la Televisión</i> (1964-65)	219
5.2.15. <i>Las secretarias</i> (1968)	223
5.3. Resultados y valoraciones	225
5.3.1. Géneros y temas	225
5.3.2. Composición	227
5.3.3. Iluminación	231
5.3.4. Movimientos de cámara	234
5.3.5. Movimientos ópticos	237
5.3.6. Tipos de soporte de cámara	238
 <b>CAPÍTULO 6. CONCLUSIONES</b>	 243
 <b>REFERENCIAS</b>	 249
<b>ÍNDICE DE TABLAS</b>	260
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	262
<b>ÍNDICE DE GRÁFICOS</b>	266
<b>ANEXOS</b>	
Anexo I. Filmografía completa de Juan Mariné	268
Anexo II. Fichas técnicas	275
Anexo III. Fichas de análisis fotográfico	298



# RESUMEN

Un recorrido por la historia del cine español revela lo escaso de los estudios acerca de la posición del director de fotografía en la creación de un film. El análisis del proceso de trabajo de estos profesionales y sus aportaciones, y el estudio documentado de una de las figuras más representativas de este oficio, es el fundamento para entender los cambios ocurridos en las producciones cinematográficas desde el punto de vista técnico y artístico, y como el director de fotografía juega un papel determinante en esta transformación. De ahí el interés que suscita esta investigación, descubrir y comprender con qué instrumentos y bajo qué condiciones el director de fotografía consigue un estilo propio a través del cual las imágenes adquirirán y conferirán sentido a las imágenes.

El objeto de la presente investigación se centra en poner de manifiesto la importancia de la dirección de fotografía en el cine español en el periodo comprendido entre 1940 y 1960, prestando especial atención a la figura de Juan Mariné. Se establece un acercamiento teórico a la tecnología y técnicas fotográficas en las producciones cinematográficas españolas durante esas décadas. Además, a través de un recorrido por la historia del cine español, se identifica a los más distinguidos directores de fotografía de la época, su biografía y sus trabajos y experiencias y como estos han influido en la historia de la cinematografía española. El análisis de la obra fílmica del operador Juan Mariné parte de una serie de entrevistas realizadas en profundidad que sirven para trazar su trayectoria profesional y humana y que se contextualiza y completa con el análisis fotográfico de una selección de sus películas, que se pondrán en relación con las técnicas fotográficas empleadas en durante esa etapa. Este análisis incluye una valoración de la técnica utilizada por Mariné en su trabajo como director, además del contexto del filme y la relación entre ambos. Se evidencia la estrecha relación entre las técnicas, los géneros y el contexto social de la época, además de revelar a Juan Mariné como uno de los grandes profesionales de la fotografía en el cine español durante ese tiempo con un estilo propio que sirve de referencia para profesionales contemporáneos.

**Palabras clave:** Dirección de fotografía, fotografía cinematográfica, cine español, Juan Mariné, iluminación, encuadre, composición, imagen narrativa, análisis documental.

## **DIRECTION OF PHOTOGRAPHY IN THE SPANISH CINEMA (1940-1960): THE WORK OF JUAN MARINÉ.**

### **Abstract**

A journey through the history of Spanish cinema reveals the scarcity of studies on the position of the cinematographer in the creation of a film. The analysis of the work process of these professionals and their contributions, and the documented study of one of the most representative figures of this profession, is the basis for understanding the changes that have occurred in film productions from the technical and artistic point of view, and as the cinematographer plays a determining role in this transformation. Hence the interest that this research arouses, discovering and understanding with what instruments and under what conditions the cinematographer achieves his own style through which the images will acquire and give meaning to the images.

The object of this research focuses on highlighting the importance of photography direction in Spanish cinema in the period between 1940 and 1960, paying special attention to the figure of Juan Mariné. A theoretical approach to technology and photographic techniques is established in Spanish film productions during those decades. In addition, through a journey through the history of Spanish cinema, the most distinguished cinematographers of the time are identified, their biography and their work and experiences and how these have influenced the history of Spanish cinematography. The analysis of the film work of the operator Juan Mariné is part of a series of in-depth interviews that serve to trace his professional and human career and that is contextualized and completed with the photographic analysis of a selection of his films, which will be related to the photographic techniques used during that stage. This analysis includes an assessment of the technique used by Mariné in his work as a director, as well as the context of the film and the relationship between the two. The close relationship between techniques, genres and the social context of the time is evidenced, in addition to revealing Juan Mariné as one of the great photography professionals in Spanish cinema during that time with his own style that serves as a reference for contemporary professionals.

**Keywords:** Direction of photography, cinematographic, photography, spanish cinema, Juan Mariné, lighting, framing, composition, narrative, image, documentary analysis.







# 1

## OBJETO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

### 1.1. Introducción

La dirección de fotografía puede definirse como aquella disciplina encargada del aspecto visual de una película que debe conciliar la técnica y estética del film. Es la materia que pone en marcha el director de fotografía, quien se ocupa de definir la iluminación, los encuadres, los movimientos de cámara o las ópticas. Es responsable de todo lo que es la imagen de un film y debe tener una intención narrativa para dar al espectador una idea clara de lo que está viendo. En definitiva, transforma en imágenes lo que el director quiere contar, debe entender lo que este quiere para llevar a buen término el film. Pero a pesar de todo, de la importancia que todo esto conlleva, si hay un oficio que pasa desapercibido en cinematografía, ese es el del director de fotografía.

Partiendo de un estudio de la historia del cine español, se presta especial atención a las décadas de los 40, 50 y 60 por el tipo de producción, momento histórico, social y político por el que pasa el país en esas épocas y se analiza la evolución de la dirección de fotografía en el mismo. Se aborda el trabajo de estos profesionales, las influencias de las que parten en función del momento en el que realizan sus trabajos, quienes son los principales representantes de esta disciplina, las técnicas y los materiales empleados por estos, así como el papel que juegan en una producción cinematográfica. Tras toda esta

investigación se llega a una revisión de la figura de Juan Mariné, personaje tan importante como desconocido, por lo que respecta a su faceta como director de fotografía, en el cine español.

A lo largo de la historia el cine ha experimentado importantes cambios. Variaciones en la técnica y la temática, entre otros, que vienen dados por el momento en que se realizan las producciones cinematográficas. El cine evoluciona a la vez que lo hace la historia y lo hace a través de los diferentes géneros que hoy en día se conocen, como el cine negro, la comedia o el drama, y que expresan la situación del momento ya sea por su intencionalidad, por el público a quien va dirigido o por su temática.

El cine español constituye un claro ejemplo de esta evolución. Es a partir de los años 30, con la llegada de realizaciones extranjeras, que el cine en España experimenta uno de sus primeros cambios, ejemplo de ello es la adopción del modelo de producción americano, que dará lugar a la creación de la productora CIFESA fundada por Manuel Casanova. Este modelo de producción supone la filmación de un elevado número de películas en poco tiempo ya que todo el conjunto del equipo de rodaje tiene bien delimitadas sus funciones y todos quedan al cargo de la figura del productor que será quien tome las decisiones importantes para que la producción llegue a buen fin (Fanés, 2007).

Este modelo podría haber supuesto la consolidación de una forma de producción en España, sin embargo, la guerra civil supone un cambio muy importante tanto en el modelo de producción como en la temática de los films y la manera en que se expresa el argumento. El cine empieza a emplearse como medio de propaganda.

Con la posguerra se pretende un cine de entretenimiento que haga olvidar al público la situación por la que está atravesando el país. Un cine que en palabras de Juan Antonio Bardem es “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Gubern, 2015). Aunque no todos los directores realizan este tipo de films, es a lo largo de los años 50 cuando surge una nueva generación de directores que, aun influenciados por el neorrealismo, pretenden un cine que dé sentido a la realidad.

Será en los años 60 cuando España ceda a un cierto aperturismo que se reflejará en las producciones de la época. La comedia continúa siendo un género que gusta al público y que a las productoras les supone éxitos de taquilla, pero junto a este tipo de cine permanece uno más irónico que pretende mostrar la realidad a través del humor negro que el espectador puede captar gracias a las diversas técnicas empleadas.

No se entiende una producción cinematográfica sin la figura del director. Es considerado el creador, quien con un ideario, su estilo personal y una particular visión de las cosas lleva el proyecto cinematográfico a buen término. Será el director de fotografía el que dé forma a esas ideas a través de un complejo lenguaje y el uso adecuado de la luz transformando las figuras delante de la cámara en representaciones con sentido para el espectador.

En cine se habla con imágenes, y es el director de fotografía quien se encarga de escribirlas, quien hace visible lo invisible, quien a través de su trabajo hace legible un espacio que de otra manera no podría serlo nunca y que es poseedor de una intuición visual de la que el director se vale para llevar a cabo su obra. A pesar de la relevancia de su labor, la función del director de fotografía tradicionalmente se ha reducido a la iluminación. La dirección de fotografía es una labor compleja que depende de diversos factores que determinarán tanto la iluminación como las localizaciones, el tipo de película, de cámaras, los decorados y el vestuario, entre otros aspectos. Es aprendizaje continuo, experimentación, técnica, dominio de la cámara y la luz, elementos fundamentales e inseparables para la buena ejecución del trabajo.

Operador y director deben trabajar de una manera muy estrecha, ser un tándem indivisible.

## **1.2. Objeto y objetivos de la investigación**

El objeto general de esta investigación es poner de relieve la importancia de la dirección de fotografía en el cine español en el periodo comprendido entre 1940 y 1960, y el estudio de la obra de Juan Mariné por ser este uno de los grandes profesionales de la época. Se parte de un recorrido por el origen e historia de la dirección de fotografía en el cine español, con especial atención en dicho periodo. La selección cronológica viene determinada por el interés que supone la incorporación de los principales avances técnicos en los rodajes y la fotografía cinematográfica durante esa etapa y que influye de manera determinante en las producciones cinematográficas y en la temática de las mismas.

Este recorrido admite un acercamiento teórico a la tecnología y técnicas fotográficas empleadas por los directores de fotografía, así como el conocimiento del papel que juegan estos profesionales en una producción cinematográfica.

Estos propósitos derivan en el ulterior objetivo principal, esto es, la revisión de la dirección de fotografía en el cine español entre las décadas de 1940 y 1960 y el análisis descriptivo de la obra de Juan Mariné a partir de un estudio de casos.

Para ello se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Revisión de la teoría y conceptos básicos sobre la fotografía cinematográfica.
- Comprobación de la existencia de estudios e investigaciones previos sobre el tema en cuestión.
- Identificación de las funciones del director de fotografía en el cine, metodología de trabajo e interrelaciones con el resto del equipo de producción.
- Revisión de la diversa terminología empleada alrededor del director de fotografía con el fin de aclarar conceptos.
- Análisis del trabajo del director de fotografía en cine español entre los años 40 y 60 a través de un breve recorrido por la historia del cine de ese periodo.
- Reconocimiento de la transformación de la cinematografía española en cuanto a géneros, técnicas y materiales.
- Identificación de los principales directores de fotografía del cine español entre 1940-1960, la estética de sus filmes, sus influencias, así como los trabajos más significativos de este periodo.
- Estudio de la figura y obra fílmica de Juan Mariné como uno de los directores de fotografía más representativo y prolífico de este periodo.
- Caracterización de su método y técnica fotográfica a través del análisis de una muestra de sus trabajos.

### **1.3. Metodología**

#### **Búsqueda bibliográfica**

Se realiza una búsqueda bibliográfica de manuales, libros especializados, artículos y tesis a partir de los cuales se adquiere la base necesaria para el posterior estudio de casos. Para ello se han consultado los catálogos de la UCM<sup>1</sup>, DIALNET<sup>2</sup> y Biblioteca de Filmoteca Española<sup>3</sup>.

#### **Documentación fotográfica**

Se presta especial atención a la documentación fotográfica para ilustrar algunos de los capítulos que conforman esta tesis. Para la obtención de dicho material se ha recurrido a los archivos históricos de empresas e instituciones especializadas como Cooke Optics Limited<sup>4</sup>, Science Museum Group<sup>5</sup> o el archivo fotográfico con el que cuenta la Academia de Cine.

Así mismo, y como ocurrirá con el material audiovisual, se acude al archivo personal de Juan Mariné que cuenta con infinidad de fotografías tanto de materiales cinematográficos como de los que fueran compañeros de profesión y maestros en su carrera. Una muestra de este material ilustra lo expuesto a lo largo de toda la investigación. Fotografías que ofrecen una visión de la historia y la figura de este personaje. Además de todo ello, se utilizan reproducciones de otros archivos pertenecientes a personas anónimas que voluntariamente han cedido el uso de sus fotografías para instruir esta investigación.

#### **Entrevistas**

Para el estudio de la figura de Juan Mariné, se consulta la única biografía existente escrita por Florentino Soria, así como una serie de reseñas, artículos, entrevistas y documentales (Prensa, RTVE, RNE) publicados acerca del personaje. En este caso las consultas se han

---

<sup>1</sup> Catálogo Cisne <http://cisne.sim.ucm.es>

<sup>2</sup> Dialnet <http://dialnet.unirioja.es>

<sup>3</sup> Bibl. Filmoteca Española <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/mc/fe/biblioteca.html>

<sup>4</sup> Cooke Optics <https://www.cookeoptics.com/>

<sup>5</sup> Science Media Museum <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/>

realizado en los sitios web de los principales medios de comunicación y publicaciones especializadas sobre cine: RTVE a la carta<sup>6</sup>, las hemerotecas de El Mundo<sup>7</sup>, El País<sup>8</sup>, ABC<sup>9</sup> y la Revista de la Academia de cine<sup>10</sup>, Cadena Ser Extremadura<sup>11</sup>, eldiario.es<sup>12</sup>, La Sexta TV<sup>13</sup>, Revista de Occidente<sup>14</sup>, Cine y Tele<sup>15</sup>.

### **Localización del material audiovisual**

Se consulta la base de datos que posee el Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española y se contacta con los responsables del Archivo de RTVE, con la entidad de gestión de derechos EGEDA, con el Servicio de Audiovisuales de Biblioteca Nacional de España, se accede a plataformas digitales como FlixOlé<sup>16</sup> y Veocinf<sup>17</sup> y se hace uso del archivo personal de Juan Mariné para localizar los títulos de los filmes en los que trabajó como director de fotografía. Con la información obtenida -un total de 141 películas incluyendo cortometrajes, documentales, noticiarios, series de TV y creador de efectos especiales-, se elabora un listado que incluye, además del título, el año y el director, las características básicas de cada película como el formato, soporte, género, color (ANEXO I).

Este listado preliminar es el documento base que va a permitir identificar la filmografía de Juan Mariné, el volumen de su producción y su contextualización en la historia del cine español. Además, se localiza material gráfico de estos films que incluyen carteles, encartonadas, guías de prensa, fotografías y programas de mano.

---

<sup>6</sup> RTVE <http://www.rtve.es/alacarta>

<sup>7</sup> El Mundo <http://www.elmundo.es/hemeroteca>

<sup>8</sup> El País <http://elpais.com>

<sup>9</sup> ABC <http://hemeroteca.abc.es>

<sup>10</sup> Academia de Cine [http://www.academiadecine.com/publicaciones/nueva\\_revista\\_academia.php](http://www.academiadecine.com/publicaciones/nueva_revista_academia.php)

<sup>11</sup> Cadena Ser <http://cadenaser.com/tag/extremadura/a/>

<sup>12</sup> El Diario <http://www.eldiario.es/>

<sup>13</sup> La Sexta <http://www.lasexta.com/>

<sup>14</sup> Revista de Occidente <http://www.ortegaygasset.edu/publicaciones/revistadeoccidente>

<sup>15</sup> Cine y Tele <http://www.cineytele.com/>

<sup>16</sup> FlixOlé <https://flixole.com/>

<sup>17</sup> Veocinf <http://veocinf.com/>



## Selección de la muestra

La información recabada proporciona los siguientes datos:

- La producción total de Juan Mariné entre los años 1934 y 1996 es de 141 películas que incluyen tanto cortos como largometrajes.
- Entre 1934 y 1948, año en que comienza su trabajo como director de fotografía, participa en un total de 32 films.
- Desde 1948 hasta 1968, año en que finaliza nuestro período de estudio, Juan Mariné tiene en su haber un total de 79 películas.

Dicha información se completa con el visionado y análisis preliminar de 10 de las 32 películas en las que Juan Mariné participa como meritorio, ayudante de cámara o segundo operador y de 30 de las 78<sup>18</sup> en las que ya trabaja como director de fotografía.

El material localizado y la información correspondiente a cada película permite realizar una selección basada en los siguientes criterios: género, técnica fotográfica (color, iluminación, tipos de plano), año de realización y contexto histórico y social del país.

La muestra final objeto de estudio se compone de 20 films correspondientes a los periodos comprendidos entre los años 30 y 60, las temáticas más tratadas y las técnicas empleadas. La división de las películas se lleva a cabo por décadas siendo así que cada una de ellas incluye un número similar de cintas. Un conjunto de 2 películas conformará los años 30, 6 para representar los años 40 y 6 para los años 50 y 60 respectivamente.

---

<sup>18</sup> Aunque ya ha empezado su andadura como director de fotografía, todavía en el año 1948 trabaja como segundo operador en el film *La manigua sin Dios* de Arturo Ruiz Castillo y con fotografía de Manuel Berenguer.

Tabla 1.1 Selección de films para análisis descriptivo (1937-1968)

<b>Década</b>	<b>Título</b>	<b>Director</b>	<b>Género</b>	<b>Color</b>
<b>Años 30</b>	Aurora de esperanza (1937)	Antonio Sau Olite	Drama	B/N
	¡Nosotros somos así! (1937)	Valentín R. González	Musical	B/N
<b>Años 40</b>	Deliciosamente tontos (1944)	Juan de Orduña	Comedia	B/N
	Eloísa está debajo de un almendro (1944)	Rafael Gil	Comedia	B/N
	Nada (1947)	Edgar Neville	Drama	B/N
	Cuatro Mujeres (1948)	Antonio del Amo	Drama	B/N
	El santuario no se rinde (1949)	Arturo Ruiz Castillo	Drama	B/N
	Noventa minutos	Antonio del Amo	Drama	B/N
<b>Años 50</b>	Día tras día (1951)	Antonio del Amo	Drama	B/N
	Puebla de las mujeres (1953)	Antonio del Amo	Comedia	B/N
	Orgullo (1954)	Manuel Mur Oti	Drama	B/N
	La gata (1956)	Margarita Alexandre y Rafael M <sup>a</sup> Torrecilla	Drama	Color
	El batallón de las sombras (1956)	Manuel Mur Oti	Drama	B/N
	Duelo en la cañada (1959)	Manuel Mur Oti	Drama	B/N
<b>Años 60</b>	091, policía al habla (1960)	José María Forqué	Drama	B/N
	La gran familia (1962)	Fernando Palacios y Rafael J. Salvia	Comedia	B/N
	Los dinamiteros (1963)	Juan G. Atienza	Comedia	B/N
	La muerte silva un blues (1964)	Jesús Franco	Drama	B/N
	Historias de la televisión (1964-65)	José Luis Sáenz de Heredia	Comedia	B/N
	Las secretarias (1968)	Pedro Lazaga	Comedia	Color

### Diseño y propuesta de análisis fílmico

Para llevar a cabo dicho examen se parte de la observación de los elementos principales a tener en cuenta cuando se realiza un análisis de la fotografía cinematográfica, esto es, la luz, el color, los movimientos de cámara y tipos de planos entre otros. Para facilitar el examen se han elaborado dos modelos de ficha: una ficha técnica (ANEXO II) que incluye los datos de identificación del film, como puede ser el nombre del director, del guionista, el reparto, año de realización o localizaciones, y una ficha de análisis fotográfico (ANEXO III), que permite ir analizando y registrando durante el visionado los aspectos más significativos de cada uno de los filmes como los tipos de planos, movimientos de cámara o tipos de luz empleada.

Para la elaboración de la ficha técnica se ha seguido el modelo empleado habitualmente para acompañar las reseñas y artículos de cine, tomando como referencia las bases de datos IMDb<sup>19</sup> y Filmaffinity<sup>20</sup>. La ficha técnica incluye un total de 18 campos: Título original, Año, Duración, Dirección, Guion, Fotografía, Música, Reparto, Productora, Distribuidora, Género, País, Color, Sonido, Localizaciones, Formato de rodaje, Formato de imagen y Laboratorio.

La ficha de análisis fotográfico es una propuesta de elaboración propia a partir de las referencias teóricas de los manuales de Blain Brown (2008), Francisco Bernal (2003), Paul Wheeler (2005), Martínez Abadía & Serra Flores (2000), Bordwell & Thompson (2015) y Simon Feldman (1997). Esta ficha constituye un instrumento de trabajo para el proceso de visionado de las películas que conforman la muestra que permite ir consignando los datos más relevantes sobre la técnica fotográfica, el tipo de iluminación o los movimientos de cámara empleados en cada caso, así como el posterior análisis e interpretación de los datos. La ficha para el análisis fotográfico se estructura en tres áreas -Composición, Iluminación y Cámara- que incluyen los siguientes campos de información:

#### 1) Composición

- Tipo de encuadre: Descriptivo (Describe el entorno donde se desarrolla la acción); Narrativo (Presenta la situación o acción que se da en el momento); Expresivo (Muestran la expresión de los protagonistas y destacan sus emociones y sentimientos); Simbólico (Introduce elementos que transmiten un significado dramático, ideológico o social que sólo puede descifrarse por su relación con la historia).
- Tipo de plano: Plano General (PG), Plano Entero (PE), Plano Medio (PM), Primer Plano (PP), Plano Detalle o inserto (PD), Plano Americano (PA)

#### 2) Iluminación

- Tipos: Natural (Es la luz del Sol, dependiendo de la hora del día puede variar su intensidad y color); artificial (Luz eléctrica u obtenida de algún objeto); difusa (Genera sombras no muy marcadas, sutiles); directa (Crea contrastes muy marcados); cenital (Se emplea para iluminar desde arriba, produce sombras

---

<sup>19</sup> IMDb <http://www.imdb.com>

<sup>20</sup> Filmaffinity <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

duras); contraluz (Se coloca detrás del sujeto para que este quede despegado del fondo, da profundidad a la toma); frontal (Aplana la imagen y anula las texturas); dura (Hace que las sombras que genera estén muy marcadas); rebotada (Hace la función de luz de relleno, el contraste es menor y permite ver más detalles).

- Color: B/N o color

### 3) Cámara

Angulaciones:

- Normal (aquella en la que el objetivo de la cámara está paralelo al suelo mostrando lo que fotografiamos desde su misma altura).

- Plano picado (la angulación del objetivo está por encima de aquello que retratamos, la cámara mira hacia abajo).

- Plano contrapicado (la cámara apunta hacia arriba, se coloca por debajo de lo que se quiere retratar).

- Plano cenital (la cámara está perpendicular a lo que retrata).

- Plano nadir (la cámara está perpendicular por debajo de lo que retrata).

Movimientos de cámara:

- Panorámicas avance, retroceso, ascendente, descendente, lateral y circular.

### 4) Soportes:

- Pulso – La persona que maneja la cámara se encarga de sostenerla.

- Trípode – Cabezal de tres patas que se fija a la cámara permitiendo variaciones de altura y angulación.

- Travelling – Sistema de vías sobre el que se desliza un carro al que va acoplada la cámara.

- Dolly – Sistema por el cual se acoplan unas ruedas al trípode para que este pueda moverse libremente. Carece de vías y evita el problema de que estas se puedan ver en imagen, pero el movimiento puede resultar menos preciso al no estar acotado por estas vías.

- Grúa – Sistema por el cual una plataforma se une con un brazo articulado a las vías, de tal manera que permite que la cámara se levante y se pueda mover con cierta libertad a cierta altura. Es el operador el que subido a la plataforma maneja la cámara.

- Cabeza caliente – Sistema similar a la grúa, pero en este caso la cámara se maneja por control remoto desde abajo.

- Zoom: Se indicará el empleo de zoom (SI/NO).

Todo el diseño de la investigación -citas, referencias bibliográficas, formatos, etc.- se ha hecho en base a las normas APA por tratarse de uno de los estándares internacionales más aceptados.

#### **1.4. Estado de la cuestión. Fuentes**

Un breve recorrido por la historia del cine español, permite afirmar que hay un cierto vacío en la literatura sobre el papel que juega el director de fotografía en la producción cinematográfica. Sí, en cambio, hallamos numerosos escritos sobre las técnicas y los materiales empleados por este. La mayor parte de la bibliografía empleada en la investigación versa sobre las técnicas utilizadas en fotografía, en cine y en diferentes medios audiovisuales como puede ser la televisión.

Es la consulta de diversas “historias del cine” como *Historia del cine español* (Gubern, 2015) o *Historia del cine* (Noriega, 2012), la que sirve de base para plantear la investigación y entender la transformación de las producciones cinematográficas a lo largo del tiempo, su actividad y la importancia que tienen las figuras que participan en ellas. Es el caso del director de fotografía, estrecho colaborador del director en su labor por transformar en imágenes los textos e ideas con que cuentan. Tesis como *Los oficios cinematográficos en España (1895-1936)*. (López, 2015) permiten conocer el origen de la figura del operador de cámara y sus principales métodos y materiales de trabajo. Y son artículos como *El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica*. (Cortés, 2009), que muestra al director de fotografía como parte importante en el proceso creativo de un film o *El director de fotografía en la producción cinematográfica: evolución, funciones y formación*. (Cortés, 2014) que expone la importancia del uso de la luz en el trabajo del director de fotografía para cumplir con las exigencias del film, donde encontramos respuesta a esta relación.

Todas estas obras permiten un conocimiento previo de la cuestión sobre la que versa el proyecto de investigación. Es algo sabido que no puede entenderse cuál es la función y la importancia que tiene el director de fotografía si no se conoce, previamente, cuáles son los materiales con los que trabaja y cómo han ido evolucionando con el paso de los años las técnicas empleadas por unos y otros. Son los manuales que explican técnicas de iluminación, uso de los filtros fotográficos, tipos de cámaras, objetivos o películas, las obras que cuentan con un carácter introductorio al oficio del director de

fotografía. Entre ellas destacan, el *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía* (Martínez Abadía & Serra Flores, 2000) en el que sus autores describen los formatos cinematográficos, soportes, cámaras, películas, además de profundizar en aspectos clave de la iluminación. *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía* (Bernal, 2003) que recoge las técnicas relacionadas con el uso de la luz. *La composición de la imagen en movimiento* (Feldman, 1997) donde el autor analiza la composición de las imágenes y las estructuras visuales o *Practical Cinematography* (Wheeler, 2015) que enseña los principios de la cinematografía a través de una serie de herramientas y conocimientos teóricos.

Textos donde, desde la iluminación hasta el uso de diferentes materiales, los autores tratan de enseñar cómo trabaja el director de fotografía. Dificultad añadida es la “actualidad” de dichas obras, buena parte de ellos están escritos y publicados a partir de los años 90 y no resulta fácil encontrar referencias anteriores.

Dejando de lado los manuales, se entra en el campo de las conversaciones y entrevistas con diferentes directores de fotografía. Es a través de ellas como, de alguna manera, se accede al trabajo de estos. Son ellos mismos los que cuentan sus propias experiencias y cuales han sido sus escuelas, gustos, influencias, para después trabajar de una determinada manera. Ejemplo de ello son las obras *Maestros de la luz: conversaciones con directores de fotografía* (Schaefer, 1998), *Directores de fotografía del cine español* (Llinás, 1989) o *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español* (Heredero, 1994).

La dificultad llega con el objeto principal de la investigación, esto es, la figura de Juan Mariné. No se encuentra, en ninguno de los libros de conversaciones consultados, ninguna entrevista a este operador. Por lo que las fuentes primarias, por su importancia y por el valor que aportan al estudio, serán, además de la única biografía escrita: *Juan Mariné: Un explorador de la imagen* (Soria, 1991), que, por el carácter poco objetivo de este tipo de obras, hay que tratar con cuidado, el documental realizado alrededor del personaje *Juan Mariné. La Aventura de hacer cine* (Pérez, 2014), los artículos y reseñas escritas sobre el mismo, *Juan Mariné* (Fernández, 1998) o *Juan Mariné* (Navarro, 2018), las entrevistas que se han tenido con él a lo largo de este trabajo de investigación, el acceso a su archivo personal, tanto gráfico como filmico y las películas en las que ha trabajado.

El interés de esta investigación radica por tanto en la exposición, por primera vez, de un estudio documentado de la creación y producción de uno de los más importantes y

reconocidos directores de fotografía del cine español, donde se valoran aspectos como las técnicas fotográficas que ha empleado a lo largo de su carrera y que le han otorgado el reconocimiento como uno de los operadores más innovadores de su tiempo.

El proceso de investigación también ha permitido la elaboración de un catálogo filmográfico que incluye todas las películas en las que Juan Mariné ha trabajado desde que empezara como meritorio hasta que dejara la profesión para dedicarse a la restauración fílmica, y que puede servir como guía para futuras investigaciones.

## **1.5. Estructura del trabajo**

La investigación se ha estructurado en seis capítulos. En el primero se presenta una introducción general del tema objeto de estudio para continuar con los objetivos, metodología, estado de la cuestión y fuentes. El capítulo segundo está dedicado al análisis de la dirección de fotografía en el cine, técnicas, materiales e instrumentos entre otros. El tercer capítulo analiza el papel del director de fotografía en la realización de un filme a través de un recorrido por las diferentes escuelas, influencias y géneros cinematográficos, prestando especial atención a figuras relevantes en la dirección de fotografía del cine español entre 1940 y 1960.

La biografía y filmografía de Juan Mariné corresponde al capítulo cuatro, en el que se realiza un recorrido desde sus inicios como meritorio hasta el momento actual en el que dedica todo su conocimiento a la restauración y conservación del patrimonio fílmico español. Se realiza además un estudio y análisis de su filmografía y los datos más destacados de su producción.

El quinto capítulo está dedicado al análisis descriptivo y estudio de casos de una selección de films en los que Juan Mariné trabajó, en una primera etapa como ayudante de cámara y segundo operador, y como director de fotografía. Incluye la sinopsis, el contexto de la película en la trayectoria de Mariné y el análisis de la técnica fotográfica empleada. Este capítulo presenta, además, los resultados alcanzados tras el análisis de los films objeto de estudio.

El último capítulo corresponde a las conclusiones que se han obtenido tras la investigación. El trabajo se cierra con la bibliografía y las fuentes consultadas, los índices de tablas, figuras y gráficos y los anexos que incluyen la filmografía de Juan Mariné y las fichas técnicas y de análisis fotográfico.









## 2

# LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA EN EL CINE

### 2.1. Concepto y evolución

Con el fin de contextualizar el significado de la dirección cinematográfica y de las tareas que desarrolla el director de fotografía, planteamos en este capítulo tres aspectos generales. En primer lugar, el concepto de dirección de fotografía, imprescindible para comprender su significado en el conjunto; en segundo lugar, su evolución desde el propio desarrollo histórico del cine; y, por último, presentamos y analizamos la figura del director y sus funciones específicas.

La dirección de fotografía (cinematography) es, como propone Brown al inicio de su obra *Cinematografía. Teoría y Práctica* (Brown, 2008: IX) “no solo el acto de fotografiar sino también el proceso de tomar ideas, acciones, matices y cualquier otra forma de comunicación no verbal para representarlas en términos visuales”. La cinematografía consiste en narrar historias a través de las imágenes.

Recogemos en este epígrafe, de manera general, algunos de los aspectos clave relacionados con la figura del director de fotografía al hilo de la historia del cine. En los inicios no existía la figura del director, sino que se trataba de un profesional encargado de llevar a cabo las tomas de acuerdo a su criterio personal. Lógicamente, esta tarea se realizaba de manera acorde al sentido de la cinematografía en los momentos de su

creación con temas documentales: trenes llegando a estaciones, juegos de niños, escenas de la vida cotidiana, fiestas y celebraciones, o paisajes urbanos y rurales.

Los primeros cámaras fueron fotógrafos en una prolongación del trabajo técnico y también artístico de la fotografía como ésta lo había sido de la pintura en sus orígenes. Si bien estos profesionales tenían una doble función, fueron los encargados de las proyecciones que adoptaron el cinematógrafo en sus diversas formas y además eran los creadores de las imágenes que más tarde ellos mismo proyectarían (López, 2015). Los conocimientos de la técnica fotográfica, garantizaron la incorporación al cine de profesionales formados en el dominio de las herramientas, la composición y la luz.

Hasta la introducción de los actores, es decir hasta que no fue necesario el control de personas y de los elementos periféricos, no se estableció una división del trabajo entre el director de la película y el director de fotografía, con funciones totalmente parceladas, si bien combinadas en el resultado final. Mientras el director del filme se ocupaba del control de los actores, el de fotografía (operador de cámara) se ocupaba del resto (Glassman, 1992)

La década de los 20 puede considerarse la edad de oro del cine. Fue la época del cine mudo, en la que la cámara adquirió libertad total de movimientos dado que al operador no se le planteaban los problemas que conllevaría después el sonido, ni la preocupación por interferir con sus movimientos en el mismo, es decir que al no haber sonido la cámara podía situarse en cualquier parte. El cine era entonces por tanto un medio puramente visual donde el espectador podía interpretar lo que veía sin necesidad de diálogos.

En aquellos años el cine alemán fue el prototipo al desarrollar técnicas avanzadas. Tomada de la pintura, los operadores alemanes aplicaron a sus films la técnica lumínica del expresionismo, que permitía la definición de los personajes a través de diversos cambios de luz. Con el expresionismo alemán entró en juego la sombra como elemento expresivo. Los ejemplos históricos se encuentran en *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene y *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang.

La influencia más importante para el cine alemán durante la República de Weimar fue el expresionismo. Estilo artístico pionero en la primera década del siglo XX representado por pintores como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel y Kandinsky, el expresionismo es un tipo de arte que no busca mostrar lo que sucede en el exterior sino expresar lo que ocurre en el interior de la psique de un individuo. Como estilo artístico

fue considerado de vanguardia antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, pero sólo con el fin de esa guerra logró su ascenso en el cine con el film *El gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. Se caracterizó particularmente por el claroscuro, por conjuntos irregulares y extraños que indican un espacio de otro mundo o que reflejan los tormentos del alma individual. El expresionismo en las artes visuales desapareció después de 1924, coincidiendo con la relativa estabilidad económica y política de Alemania, pero mantuvo una intensa influencia en el cine alemán hasta el fin de la República de Weimar.

Como estilo artístico reflejó la situación de Alemania sometida a cambios e incertidumbres. Los tres directores más importantes en la era de Weimar fueron Ernst Lubitsch, F.W. Murnau y Fritz Lang. Lubitsch fue un consumado director de comedias sociales -*My wife the movie star* (1919)- que refutan el estereotipo de que el cine alemán es siempre serio o deprimente. Murnau, famoso por su revolucionario trabajo de cámara en *The last laugh* (1923), hizo del horror una forma de arte con *Nosferatu* (1922). Por su parte, Fritz Lang era un experto director de películas de crímenes como *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), pero consiguió la fama con su película de ciencia ficción *Metrópolis* (1927). El expresionismo puede considerarse el precursor del cine negro americano de los años 40 y 50 de la mano de directores exiliados como Lubitsch o Wilder que comenzaron su andadura cinematográfica en la Alemania de los años 20 (Brockmann, 2010: 50).

El uso de la sombra aparecerá más adelante en el cine norteamericano, de la mano de los operadores alemanes emigrados. Es el caso de Karl Freund, que ejercerá una gran influencia en el estilo de Gregg Toland, patente en el filme *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles. Entre los años 30 y 40, cuando el cine de estudio obliga a los directores de fotografía a trabajar con un estándar de estilo, Toland va más allá experimentando con las técnicas de “profundidad de foco”<sup>21</sup> que se alejan del estilo convencional de la época y que aporta coherencia narrativa a la escena.

---

<sup>21</sup> La profundidad de foco es la técnica cinematográfica que procura una gran profundidad de campo haciendo nítidos todos los elementos de la escena. Se refiere al rango sobre el cual el plano de imagen se puede mover mientras que se mantiene una cantidad aceptable de nitidez. Esto permite prescindir del montaje ya que basta con un único plano que da perspectiva a toda la acción (Bordwell & Thompson, 2010: 340). Gregg Toland (1904-1948) fue un excelente conocedor del “deep-focus”. Toland experimentó con técnicas de profundidad de foco en sus trabajos, así como con las técnicas lumínicas, lo que hizo que se le considerase como uno de los más innovadores y creativos directores de fotografía del Hollywood clásico. Fotografió un buen número de aquellas películas que fueran consideradas obras maestras del cine americano -*Las uvas de la ira* (1940), *Los mejores años de nuestra vida* (1946)- y colaboró con directores de la talla de William Wyler, John Ford, Orson Welles o Howard Hawks. (Beach, 2015: 55).

Toland conjugó diferentes estilos y llevó hasta sus últimas consecuencias los adelantos técnicos de la época: profundidad de campo, aprovechamiento de los fondos, abundancia de luz en los primeros planos y contraste expresionista (Feldman, 1997).

En cambio, en Estados Unidos entre 1930-1950 prevaleció un estilo que no permitía sombras en las caras de los actores.

Es el denominado “Star system”<sup>22</sup>, que aseguró el éxito de las producciones basándose en la belleza y el peso de las “estrellas” del momento. Este modelo no dejó espacio para el trabajo y la creatividad de los directores de fotografía, a los que se les impuso un tipo de iluminación que resaltara la belleza de los actores y actrices (Llinás, 1989: 62). Este paradigma no afectó únicamente al cine americano. Ya en los inicios de los años 30 en España empresas como CIFESA, casa valenciana de la que se hablará más adelante, adoptaron ese ideal de producción traído de Hollywood que basó sus éxitos no solo en el peso de sus actores y actrices sino también en contar con una plantilla de profesionales contratados para el rodaje de sus films. De ahí lo encorsetado del trabajo de los operadores. La convulsa situación política de la década provoca el estallido de la guerra civil, motivo por el cual se originan una serie de cambios en la industria cinematográfica española. Caso claro es el de Barcelona donde en 1936 se crea el Sindicato de la Industria del Espectáculo (S.I.E.) y el modo de producción cambia radicalmente, ya no es necesario ser un profesional para trabajar en el medio sino que basta con estar afiliado al sindicato. El recién creado sindicato contaba con un Comité de Producción Cinematográfica que era el encargado de escoger la parte más importante del equipo de rodaje (director, ayudante, operador, intérpretes y sonido). Al resto del personal lo proponía la sección sindical correspondiente y después se preparaba un plan de trabajo en estudio<sup>23</sup>. Las películas se se rodaban a un ritmo de 7 horas diarias (Juan-Navarro, 2011: 531).

Entrada la década de los 40 tuvo su origen el cine negro, procedente del expresionismo alemán. Películas sobrias visual y estilísticamente a las que se llega por un uso muy concreto de las fuentes de luz que otorgan sombras profundas. Estas sombras

---

<sup>22</sup> El Star system nace en la segunda mitad del siglo XX asociado a factores como la necesidad de un personaje protagonista que sustente la trama narrativa y que revalorice y haga más rentable las producciones gracias, en parte a la publicidad que la distribuidora haga de la estrella en cuestión y que consiga que los espectadores identifiquen un título con la cara de un actor. El star-system supone que toda la película (guion, dirección, vestuario, etc.) está subordinado a la estrella (Sánchez Noriega, 2012: 218).

<sup>23</sup> El S.I.E. contaba con los estudios Orphea, los más importantes durante los años 30 en España, donde se rodaban todas sus películas (Campbell y Porton, 2009).

permiten entender al espectador que muchas veces es más importante aquello que no se ve que lo que se ve (Glassman, 1992).

Otro gran reto para los directores de fotografía fue el color. Desde los inicios del cine se realizaron pruebas coloreando fotograma a fotograma. En la década de los 30 se empleó la técnica de los dos colores, que dio paso al proceso tricolor, con tonalidades matizadas muy frecuente a finales de esa década y principios de los 40 (Brown, 2008). A pesar de la llegada del color, muchos directores siguieron rodando en blanco y negro hasta finales de los 60.

## **2.2. El director de fotografía**

El cine exige una disciplina colaborativa que implica la interacción de diversos profesionales. La creatividad del operador en la consecución de la obra es fundamental, tanto en su aspecto técnico como artístico. El fotógrafo emplea la luz como mejor le conviene y los accesorios de iluminación sirven para que esas propiedades jueguen a su favor desde un punto de vista narrativo, ambiental o psicológico.

El director de fotografía es figura clave en el rodaje, siempre en sintonía con el director y con el resto del equipo (guionista, decorador, etc.) Relaciones que en la mayoría de los casos quedan materializadas en la figura del productor ejecutivo (Llinás, 1989: 59).

Puede sugerir al director, ayudarle a conseguir un clima e incluso mejorar con la luz el trabajo del actor. Está condicionado por el decorado, pero también puede actuar sobre él. Debe servir a la acción con la luz y hacer que el actor salga ganando en su interpretación. Una buena iluminación realza no sólo el trabajo de actor sino también el del director, y esto es trabajo del director de fotografía.

“El director de fotografía es el responsable máximo del equipo de cámara. Su nivel de responsabilidad es comparable al del diseñador de producción. Su principal trabajo es el de crear el ambiente visual de la película a lo que llega mediante el uso y control de la luz, realizar a través de la luz los deseos del director” (Wheeler, 2015: 3).

Las denominaciones director de fotografía y operador jefe son sinónimos, si bien se han utilizado de manera diferente en distintos períodos. En los años 40 y 50 fue más habitual la referencia al operador jefe como responsable de la fotografía, ya en la definición establecida en la Reglamentación Nacional de Trabajo en la Industria Cinematográfica publicada en el BOE de 24 de enero de 1949, se define al Primer

Operador (tomavistas) como el responsable de la iluminación e impresión fotográfica de las escenas que componen la película a él encomendada, mientras que el término acuñado con posterioridad se ajustó al concepto de manera más específica para definir el perfil profesional.

### 2.2.1. Funciones

El director de fotografía es, por tanto, el más inmediato colaborador del director, pero debe estar siempre en su papel, a las órdenes de este. Una vez haya examinado la luz (natural o de estudio) deberá aplicar sus conocimientos para conseguir los resultados deseados. Es el encargado de velocidades, exposiciones, además de los problemas de mecánica, óptica y química que se presenten durante el rodaje, de todo el equipo de cámara y de que la imagen de la película, su luz y color, sean las que el director está buscando. Es responsabilidad suya el look y el estilo de la iluminación, look que previamente le explica el director (Llinás, 1989: 274).

Es el responsable de seguir las líneas trazadas por el realizador en todo aquello que tiene que ver con los planos, ángulos de la cámara, los movimientos de la misma y la iluminación, está por tanto encargado de toda la parte visual y estética del filme. En consecuencia, es quien, con su técnica, potencia las posibilidades del guion para dotar de significado a la imagen, logrando así el estilo fotográfico que han acordado.

Está a cargo del material y del equipo y es intermediario entre este último y el director. El equipo de trabajo controlado por el director de fotografía se denomina equipo de cámara, y se compone, entre otros profesionales, de los siguientes (Brown, 2008: 273):

- Operador de cámara, quien recibe las órdenes del director de fotografía sobre los movimientos de cámara.
- Ayudante de cámara, encargado de que todo el material esté listo y funcione correctamente.
- Auxiliar de cámara cuya principal labor es la de marcar la claqueta, elemento importante para poder coordinar la imagen con el audio, tanto en el rodaje como en el montaje posterior.

Las funciones de estos técnicos, al igual que en el caso del Operador Jefe, quedan bien diferenciadas en la ya mencionada Reglamentación Nacional de Trabajo que



especifica las labores establecidas para cada uno de ellos siendo que el operador de cámara (segundo operador) es el técnico fotográfico que ayude en sus labores al director de fotografía teniendo la responsabilidad directa del movimiento de cámara. Por su parte el ayudante de cámara (ayudante de operador) realizará las funciones técnicas auxiliares que le sean encomendadas siendo además el responsable del foco de la cámara durante el rodaje (BOE, 1949).

Él se encargará del aspecto puramente visual de la película, de hacer realidad la visión del director. Del operador depende la calidad, profundidad y pertinencia de la imagen, la elección de las luces, de las lentes, objetivos, emulsión, velocidad de la película, formato, soporte, altura y posición de la cámara, estilo y movimiento de los actores.

Otra de sus funciones es la de componer y variar el encuadre para conseguir la mejor de las imágenes posibles. Debe vigilar los colores que entran en la composición (vestuario, decorados). Tiene, por tanto, una labor de observación y preparación. Tendrá que ocuparse tanto de la luz que ilumina la escena como de las reflexiones de los objetos y los personajes, para lo que debe estar en estrecha relación con los departamentos de decoración y maquillaje, entre otros. Se debe coordinar con otros miembros del equipo de rodaje, siendo el primero de ellos el director artístico, para decidir qué partes del decorado -puertas, ventanas, lámparas- servirán como opciones de iluminación, y también qué luces van a ser prácticas, esto es, partes de la escenografía que funcionan como fuentes de luz en la filmación. Los directores de fotografía han de poder responder a todas las exigencias de reproducción y simulación de la luz natural y artificial en todas las situaciones de la vida.

Cada operador define su propio estilo a través de la utilización de una película determinada, del uso de unos objetivos, cámaras y ópticas concretas y por supuesto de un tipo de iluminación característico. Respecto a la película Aguayo (1995: 62) cuenta:

El mismo operador se encargaba de hacer las pruebas, yo llevaba una caja con cuatro frascos y un saco negro, dos eran de revelador y otras dos de hiposulfito (baño de paro), cortaba dos cachos de película y hale, a ver cómo quedaban. Gaertner hacía pruebas con colas de cada plano, que ya era exagerado.

Hay una intencionalidad por parte de los directores de fotografía a la hora de reflejar su visión del mundo y las cosas. Estilos e intencionalidad dados en gran medida

por su conocimiento de la luz, el desarrollo tecnológico de los materiales y su momento en la historia.

No obstante, en función de la época, al director de fotografía se le puede imponer lo que se llama jerarquía lumínica, es decir, un estilo visual establecido por la productora que puede limitar su expresión artística, lo que en ocasiones provoca cierto hieratismo en las imágenes y una incoherencia narrativa.

De manera específica, las funciones del director de fotografía se enmarcan en las actuaciones que se señalan a continuación:

1. Garantizar la calidad técnica de la imagen.
2. Garantizar la calidad artística de la imagen.
3. Seleccionar el material técnico necesario para la toma de las imágenes: filtros, objetivos, tramas, proyectores, etc.
4. Gestionar los sistemas de iluminación y sus resultados.
5. Dirigir al equipo técnico bajo su responsabilidad: maquinistas, eléctricos y ayudantes.
6. Establecer relaciones con el resto de departamentos implicados en el rodaje: vestuario, maquillaje, decoración.
7. Observar y preparar la composición de las escenas.
8. Responder a las exigencias lumínicas.
9. Definir su propio estilo en pos de garantizar el mejor resultado posible.

### **2.2.2. Procedimiento de trabajo**

La imagen como recurso narrativo tiene la propiedad de relatar historias, de transmitir un mensaje y dar significado a aquello que se cuenta. Para esto es necesario contar con la luz como el elemento a través del cual el espectador tome conciencia de lo que está viendo.

La luz, como creadora de emociones, puede ocultar o enfatizar elementos necesarios en la narración creando diferentes atmosferas o ambientes, en ocasiones en una película es más importante lo que no se ve, que lo que se muestra. Entramos aquí en el ámbito de los géneros cinematográficos y de nuevo en el concepto de la narración.

En cine existen diversas temáticas, cada una de las cuales proporciona al espectador distintas historias, contadas de distintas formas. Por poner algunos ejemplos,

el cine negro, el cine fantástico, el drama o la comedia, cada uno de ellos hará un uso diferente de las fuentes de luz para conseguir la imagen que se pretende. En el cine negro se juega con claroscuros para conseguir zonas de penumbra en los decorados o distorsionar los rostros de los personajes creando un ambiente denso que transmita al espectador el ambiente de violencia y fatalismo del género. En el caso de la comedia, la iluminación del rostro del personaje debe ser completa ya que las expresiones de los actores son importantes para el espectador. El director de fotografía es el encargado de que esta narración sea posible a través de su técnica y su expresividad artística. Su objetivo es ser fiel al contenido de la obra en la que participa, para lo que sigue un procedimiento de trabajo.

En un primer encuentro el director describe al director de fotografía qué toma quiere primero; a continuación, se prepara la escena y se hace el ensayo, se ponen las marcas y se mide el foco. El operador se reúne con su propio equipo para darles las indicaciones y elige los objetivos, encuadres y filtros. Muchos operadores que empezaron su carrera cuando sólo existían las emulsiones en blanco y negro eran especialistas en el uso de filtros para crear varios efectos visuales. Un filtro puede estar hecho de cualquier material que al director de fotografía le dé buen resultado (Mariné, 2018). Los directores de fotografía hacen pruebas de todos los filtros que van a usar para comprobar la nitidez y el contraste y detectar cualquier desajuste en la transmisión de color.

Seleccionará además el tipo de película que se utilizará en el rodaje, ya que la emulsión afectará al look final del filme. Es importante realizar pruebas de laboratorio para decidir la exposición, la obturación de la cámara y para comprobar que el laboratorio pueda revelar el negativo de forma adecuada. Las pruebas de laboratorio darán el índice de exposición adecuado para la película que se va a emplear teniendo en cuenta cómo el operador la expondrá para obtener el estilo que busca (Brown, 2008: 127).

Los directores de fotografía pueden optar por usar más de una emulsión con la intención de crear un tono especial en ciertas secuencias de una misma película. Si un operador considera la necesidad de subexponer durante el rodaje, debe hacer pruebas con la misma emulsión que use en la producción y llevarlas al mismo laboratorio donde se revelará posteriormente la película. De esta forma sabrá qué esperar cuando subexponga durante el rodaje. El revelado forzado en un punto permite al director de fotografía usar la mitad de la iluminación necesaria (Pérez, 2014).

## 2.3. Equipo técnico y materiales (1930-1960)

Tratamos en este epígrafe de manera sucinta las herramientas y la tecnología necesarias para que el operador consiga la máxima expresividad en la obra cinematográfica: cámaras, objetivos, filtros, soportes y película. Todas las decisiones acerca de la tecnología y los materiales a emplear en el rodaje de un film, son exclusivas del director de fotografía.

Acotamos la explicación a cuatro décadas (1930-1960), coincidente con los años que conforman la investigación, durante los que Juan Mariné, sujeto objeto de estudio, desarrolla parte de su trabajo, y que permiten analizar la evolución de la dirección de fotografía en función de supuestos como el género, tipo de producción, etc.

### 2.3.1. Cámara y soportes

Presentamos en este epígrafe las principales cámaras y soportes utilizados en el periodo que se indica (1930-1960). La cámara es el instrumento base del director de fotografía. Su definición clásica es la de una caja oscura a la que se le une un mecanismo que permite la filmación sucesiva de una cadena de fotogramas de pequeñas dimensiones y que consta, además de dos aperturas ópticas, el objetivo y el visor (Frutos Esteban, 2008).

Evidentemente, la tecnología digital ha modificado las herramientas y en consecuencia los resultados.

El formato digital economiza la producción, permite mayor movilidad y facilita la realización de efectos especiales, lo que redundará en la economía y en la rentabilidad.

Las cámaras evolucionaron en tamaño y manejabilidad. El tipo de cámara (óptica y mecánica) afectó a diversos factores, fundamentalmente a la nitidez y a la profundidad de campo.

La evolución en la mecánica posibilitó la reducción de tamaños, y en los años 30 se fabricaron equipos de alto rendimiento como *Éclair* (Fig.1) y la *Super Parvo Debie* (Fig.2), esta última comercializada a partir de 1932.



Figura 1. Cámara Éclair. Fuente: National Media Museum



Figura 2. Cámara Super Parvo Debie. Fuente: National Media Museum

La casa Éclair, fundada como una compañía de producción cinematográfica en 1907 por Charles Jourjon, comenzó a fabricar cámaras en 1912. Uno de sus primeros modelos fue la cámara *Caméréclair* comercializada en 1919 y que a partir de 1932 incluye además la posibilidad de grabar sonido, lo que la sitúa como competidora directa de la cámara *Debie Parvo* fabricada en Francia en 1908 por André Debie. El desarrollo

durante los años 30 de la cámara *Super Parvo Debie* relega a un segundo plano a la *Éclair*.

Destacable desde el punto de vista mecánico y óptico es la *Super Parvo Debie* ya que estaba equipada con una plataforma panorámica mejor equilibrada, con resortes compensadores para las panorámicas verticales y fricciones regulables para las horizontales.

Una de las primeras cámaras dotada con el sistema réflex que permitía verificar el encuadre y el enfoque durante la toma fue la cámara *Vinten H* (Fig.3) que apareció en 1937.

Fabricada por W. Vinten Cinematograph Engineers, fue la cámara de estudio más utilizada por la industria cinematográfica de Reino Unido entre las décadas de 1930 y 1950. Inicialmente pensada para satisfacer las demandas de los *talkies* <sup>24</sup> también fue requerida por Movietone News<sup>25</sup> para la realización de sus noticieros (Vinten, s.f.).



Figura 3. Cámara Vinten H. Fuente: Cinephonics

En 1937 se fabricó la *Arriflex* en Alemania, cuya característica fundamental era su reducido peso y por tanto su ligereza, lo que permitía sostenerla con una mano, de ahí que sus primeras aplicaciones fueran los rodajes de noticiarios y reportajes de guerra. Se trata de la cámara de la época más adecuada para el rodaje con *travellings*.

---

<sup>24</sup> Película de cine con diálogo y sonido durante el período en que la mayoría de las películas eran mudas (Cambridge dictionary, s.f.).

<sup>25</sup> Noticiero que se desarrolló entre 1928 y 1963 en los Estados Unidos y con el nombre de British Movietone News en Reino Unido entre 1929 y 1979 (Fox Movietone News, s.f.)

La empresa Arri, fabricante de la cámara a la que nos referimos, fue fundada en Munich en 1917 por August Arnold y Robert Richter como una empresa de tecnología de cine. En 1928 diseñaron la *Kinarri* su primera cámara de 16mm, una cámara amateur a manivela que pronto fue mejorada por un mecanismo de resorte.

En 1934 desarrollaron una cámara de sonido móvil que por cuestiones de patentes sólo pudo usarse en la filmación de dos películas *Border fire* (1934) y *The women of Tannhof farm* (1934) de Franz Seitz. Pero fue en 1937 cuando los dos amigos alcanzaron la cima con la fabricación de la *Arriflex 35* la primera cámara con obturador de espejo réflex que permite al operador enfocar a través del visor y enmarcar al sujeto sin errores de paralaje. El diseño de esta cámara es tan innovador que a día de hoy sigue vigente en la construcción de sus cámaras. Desde el momento de su creación la compañía no ha dejado de fabricar cámaras y equipos cinematográficos, elegidos por los mejores directores y cineastas de todos los tiempos, lo que la ha llevado a ser compañía líder mundial en el sector de la cinematografía y del audiovisual (Arri, s.f.).

Las cámaras ligeras, como la *Arriflex* (Fig.4) y la *Cameflex*, se acomodan muy bien a las películas rápidas, sin que los diafragmas muy cerrados afectaran a la visión del encuadre, dados sus luminosos visores réflex.

A finales de los años 50 aparecieron las primeras cámaras de 16 mm ligeras y con sonido sincronizado. En principio fueron utilizadas por la televisión y en el género documental, que pudieron así cambiar su estilo de manera significativa ya que, dada su liviandad, esta podía emplearse sin necesidad de contar con el apoyo del trípode, y por tanto las imágenes contaban con más movimiento ya que se la libera de su inmovilidad original (Martínez Martínez, 2011: 138)



Figura 4. Cámara Arriflex 16mm. Fuente: [collection.sciencemuseumgroup.org.uk](http://collection.sciencemuseumgroup.org.uk)

### ***Soportes***

La cámara precisa de un soporte adecuado para desempeñar su función en diferentes situaciones del rodaje. Existe una gran variedad de soportes por lo que es preciso conocer las características, grado de adecuación y comportamiento de la cámara a la hora de afrontar un rodaje. Para ello es necesario valorar diferentes aspectos como el emplazamiento, los tipos de cámara y los movimientos de esta, entre otros factores.

Los modelos que aquí se reseñan han sido tomados de los trabajos técnicos de autores como Paul Wheeler, David Brodwell, Robert Edgar o Blain Brown, expertos todos ellos en el lenguaje y práctica cinematográficos. Además, para completar la información de dichos modelos, se ha recurrido a páginas web de empresas e instituciones, como *Arri*, *Vinten*, *National Science Media Museum*, que por su trayectoria cuentan con amplia experiencia en técnica fotográfica y cinematográfica. Así mismo, se han revisado diccionarios y vocabularios de cine para asegurar la absoluta corrección de los términos.

El soporte básico es el trípode, que permite mantener la cámara fija y procura ciertas variaciones de altura y angulación. Suele emplearse cuando no es posible hacer uso de ningún otro sistema de fijación. Se componen de dos partes: los tramos o patas y la cabeza. El objetivo del trípode es el de sostener la cámara de forma estable para poder filmar sin oscilaciones y movimientos indeseados. Procura estabilidad a la cámara y permite variar la altura de esta en función de las exigencias del operador. Por su tamaño



y ligereza, al contrario de lo que ocurre con otros soportes, el trípode es de fácil transporte y colocación, por lo que es el apoyo más usado en cualquier tipo de rodaje (Brown, 2008: 75).

La grúa es el mecanismo con un brazo articulado y una plataforma donde se aloja la cámara, que puede girar 360°, elevarse del suelo, montarse sobre raíles y realizar tomas con movimientos de cámara complejos (Sánchez Noriega, 2012: 727). Es el sistema que facilita desplazar la cámara en vertical u horizontal con un eje fijo. Su uso consigue suaves movimientos de cámara y la visión de diferentes puntos en una misma toma. El inconveniente que presenta es su montaje, lento y pesado. Por otra parte, la grúa necesita de un entorno controlado y encontrarse sobre suelos estables y, en el caso de rodaje en decorados, de techos altos.

El término travelling tiene la doble acepción de ingenio y movimiento de cámara que se realiza gracias al mismo. Nos ocupamos aquí del primero es decir del soporte, del mecanismo compuesto por carriles que permiten llevar una cámara sobre él y facilitar el deslizamiento de la misma. Tiene una longitud determinada para cada caso, y por tanto el movimiento de la cámara está supeditado a esta longitud.

Los travelling constituyen sistemas robustos y pesados que por su naturaleza obligan a contar con una gran organización para operar con ellos. Gracias a su uso se consiguen movimientos muy suaves de cámara, con resultados extraordinarios. Variante del travelling es el denominado Dolly, carro o plataforma sobre ruedas blandas o acanaladas que sirve de soporte a la cámara y al camarógrafo para realizar un movimiento de travelling (Sánchez Noriega, 2012: 743).

La variación del mecanismo consiste en cambiar los carriles por ruedas. Su principal ventaja es la ausencia de las vías, lo que permite mayor operabilidad y en consecuencia un movimiento más fluido. El hecho de contar con ruedas exige que se utilice en terrenos lisos, ya que de emplearse en suelos desnivelados provocaría oscilaciones con resultados negativos.

Además de los soportes citados, existen otros como la cabeza caliente, cuyo uso empezó a ser frecuente a partir de los años 80, y por tanto superado el periodo que aquí contemplamos. Su función es similar a la grúa, pero en este caso la cámara va enganchada a una cabeza robotizada que es manejada por control remoto por el operador de cámara, mientras que en el caso de la grúa el operador está subido en ella controlando de forma manual la cámara. “La Cámara instalada en una grúa de extensión variable y movimientos

diversos que se regula por control remoto. Se utiliza para tomar planos desde posiciones de difícil acceso” (Konigsberg, 2004: 62).

Evidentemente, todos estos soportes se han modernizado, facilitando el trabajo del operador y consiguiendo unos movimientos más perfectos y agradables al ojo del espectador.



Figura 5. Travelling. Fuente: Archivo personal Mariné



Figura 6. Dolly. Fuente: Cinephonics

### 2.3.2. Objetivos y filtros

Un objetivo es la suma de una serie de lentes y se caracteriza por su distancia focal, esto es, la distancia entre el centro óptico de la lente y su foco. Sánchez Noriega, en su *Historia del cine* (2012: 733), define el objetivo como el conjunto de lentes de una cámara que sirve para crear en la película virgen la imagen de la realidad filmada. Las lentes se clasificarán por el índice de luminosidad y la distancia focal medida en milímetros.

El director de fotografía se sirve de diferentes lentes, desde grandes angulares hasta teleobjetivos. Según la distancia focal se clasifican en:

- Angular: ángulo de más de 55 grados, equivalente a una lente de 14-20 mm
- Normal. Ángulo de 35 grados, equivalente a un objetivo de 20-35 mm
- Ajustado: ángulo de 25 grados. Equivalente a un objetivo de 50-75 mm
- Teleobjetivo: Ángulo menor a 12 grados. Equivalente a lentes de 100 a 1200 mm

Los objetivos proyectan un mundo tridimensional en un plano bidimensional. Describen las relaciones de profundidad entre los objetos, de ahí que con una óptica angular los objetos aparenten estar más separados de lo que en realidad están, esto se debe a que el gran angular tiene más profundidad de campo (distorsiona la imagen). El espacio se expande y los objetos que están más alejados se ven más pequeños. Por tanto, cuanto más angular sea la óptica más distorsionados se verán los objetos.

El angular se emplea, sobre todo, para filmar planos de situación y procura una distancia focal corta; por el contrario, el teleobjetivo, con una distancia focal larga, es ideal para el rodaje de primeros planos. Los teleobjetivos provocan el efecto contrario a los angulares, es decir, comprimen el espacio y por tanto tienen menos profundidad de campo. En resumen, los objetivos permiten el control de la imagen, varían el ángulo de visión, modifican contrastes, velocidades de desplazamiento y perspectiva (Mártinez Abadía & Serra Flores, 2000: 99).



Figura 7. Cooke Speed Panchro 35mm Serie II  
Fuente: Cooke Optics Limited



Figura 8. Cooke Speed Panchro 35mm Serie II  
Fuente: Cooke Optics Limited



Figura 9. Cooke Serie IID-f 3.5 Fuente: Cooke Optics Limited



Figura 10. Toma con un gran angular en la que se aprecia gran profundidad de campo. Fuente: *Ciudadano Kane* (1941).



Figura 11. Toma con un teleobjetivo que provoca proximidad. Fuente: *Con la muerte en los talones* (1959).

La selección de los objetivos a emplear es decisión del director de fotografía que los someterá a diferentes pruebas antes del rodaje para determinar su buen funcionamiento y realizar ajustes como el grado de contraste, definición y calidad de foco, entre otros parámetros. El propio Juan Mariné afirma que siempre utilizó objetivos *Cooke serie 2* por considerar que son los de mayor perfección y porque con ellos el negativo tendría el máximo de posibilidades (Mariné, 2018).

El origen de los objetivos *Cooke* se remonta a 1921 cuando Horace W. Lee diseñó una lente con apertura f/2.0 que permitía rodar con una iluminación más reducida sin que esto afectara a la imagen tomada. Estos objetivos serán denominados *Cooke Speed Panchro*. Es en los años 40 cuando aparecerá la segunda serie de estos objetivos, la llamada Serie II que presenta ciertas mejoras en su óptica y que se distribuyó por la empresa Bell & Howell. Estas lentes se desarrollaron para conseguir una mayor definición en la imagen. Además, sus cristales hacen que las imágenes se inclinen hacia tonos cálidos y se consiga un contraste reducido, por lo que son objetivos que mejoran el aspecto que busca la narración, sobre todo por lo que a los rostros de los actores se refiere (Aguilar, 2016).

Cada cámara viene equipada con sus objetivos, sin embargo, en la gran mayoría se pueden adaptar, es decir, se pueden sustituir por aquellos que el director de fotografía prefiera emplear. Esta práctica fue habitual en el cine español durante los años de posguerra, cuando la escasez de material obligó a aguzar el ingenio. José Fernández Aguayo (1995:49) explica en detalle la precariedad y la falta de medios:

Luego estaba el problema de los objetivos, que no permitían conseguir profundidad de campo. Si cerrabas el diafragma no había luz suficiente, así que había que rodar todo a lo que daba de sí el objetivo. En aquella época no teníamos ni filtros. El único que los tenía era Gaertner, pero no los quería prestar y tuve que fabricármelos yo mismo.

Los técnicos de cámara pueden proporcionar indicaciones, pero es el operador jefe el que debe trabajar con los objetivos como considere más conveniente para conseguir la imagen buscada.



Otros accesorios indispensables para el operador son los filtros, cuyo uso puede suponer un giro en la narración: El filtro es la pieza de cristal o gelatina que se coloca delante del objetivo de la cámara o la positivadora para alterar la cantidad y calidad de la luz que incide sobre la película en la ventanilla (Bordwell & Thompson, 2015: 493). Existen varios tipos de filtros que, en función de sus características, se emplean con diferentes fines. Algunos de ellos son (Wheeler, 2015: 128):

- De compensación de color (Filtros CC) – Se colocan delante de la cámara para corregir la fuente de luz de la película en uso.
- De corrección de color – Se usan para crear o recrear la luz del Sol en una escena de día.
- De densidad neutra – Utilizados para controlar la cantidad de luz que entra en la escena.
- De bajo contraste – Reducen el contraste general de la escena.
- De niebla – Se usan para emular el efecto niebla.

Se colocan delante de la lente para corregir la fuente de luz de la película, es decir que se utilizan para alterar la imagen bien por razones técnicas o para modificar el color de la luz requerido por la película que se está usando. Por tanto, en función del filtro aplicado, la película altera su sensibilidad.

Los filtros se catalogan por números o combinaciones de números y letras que denotan su color (por ejemplo, el filtro 85 y 85B corresponde al naranja). Esta numeración fue establecida por Frederick Wratten y aplicada más tarde por Eastman Kodak quien comenzó a fabricarlos y comercializarlos (Wheeler, 2015: 128).

Frederick Wratten (1840-1926) comenzó su carrera fotográfica en 1861 como empleado de la casa Joseph Solomon's Photographic & Optical Warehouse. En 1877 fundó junto con Henry Wainwright la compañía Wratten & Wainwright con la que en 1878 comercializaron su primera placa de gelatina seca y fueron pioneros en la preparación de la emulsión de bromuro de plata y gelatina. Pero si por algo es conocido Frederick Wratten es por el desarrollo del código de clasificación de filtros de seguridad. Este sistema de filtros cuenta con una estructura básica. Empieza con números bajos aplicados a colores amarillos, números altos para los naranjas, rojos y magentas y más altos todavía para los tonos verdes y azules.

Los números se sitúan entre el 80 y el 85 en función de la temperatura color que llega a la película. Por supuesto, con la llegada del color esos números han sido actualizados, pero los números de Wratten siguen siendo los más utilizados para denotar el color y el carácter de un filtro (Hannavy, 2013: 1513). Se emplean según el tipo de película que se va a utilizar en el rodaje y la calidad de la misma. En un mismo rodaje se pueden llegar a manejar varios filtros diferentes. Su elección depende de parámetros como la meteorología, la dirección de la luz, la hora del día o incluso la distancia a la que el director de fotografía está de los actores.

### **2.3.3. Película y formatos fílmicos**

Hasta finales del siglo XX en que irrumpió la tecnología digital se empleó en los rodajes la película tradicional, definida como: “celuloide”. El celuloide es el primer soporte físico de nitrato -soporte empleado desde 1887 y hasta los años 50- o de acetato de plástico -este comenzó a utilizarse en 1913, pero no fue hasta los años 50 que se generalizó- recubierto de una emulsión sensible a la luz.

La diferencia entre ambos es que mientras el nitrato es altamente inflamable, el acetato se caracteriza por su inestabilidad química, lo que significa que sin los cuidados necesarios puede llegar a descomponerse convirtiéndose en un bloque difícil de manejar o bien a disolverse en ácido acético (Fig.16) (Del Amo, 2012: 31).

La película se compone de dos partes: soporte y emulsión. Su elección para el rodaje del film estuvo estrechamente relacionada con las exigencias de la luz deseada. Su escala de sensibilidad se indica mediante las normas fijadas por ASA (hoy ANSI, American National Standards Institute) o ISO (International Organization for Standardization).

En la base o soporte está adherida la emulsión (gelatina), compuesta por productos orgánicos (cristales de sal de plata en suspensión), donde tiene lugar el proceso fotoquímico. La sensibilidad de la película determina su rapidez (Hirschfeld, 2008), y a mayor sensibilidad menor necesidad de luz, si bien exige mayor precisión en el enfoque.

La empresa Kodak, una de las mayores productoras de película en el mundo, se caracterizó por fabricar emulsiones de gran calidad, lentas, con buenos sistemas de revelado y productos baratos.



A mediados de los años 50 creó la emulsión Tri-X de altísima sensibilidad, con 400 ASA, el doble de la que se utilizaba hasta entonces. Su inconveniente era el grano visible, motivo por el que los operadores clásicos no la usaron, no así los directores de fotografía más innovadores ya que su rapidez permitía economizar la potencia lumínica durante el rodaje, además de hacer posible las tomas en interiores naturales con menos equipo, y escenas nocturnas en las que cualquier luz de decorado, lámparas, farolas, faros de coche, podían iluminar y actuar como luces principales.

Las principales emulsiones que se utilizaron en los rodajes durante las épocas que nos ocupan fueron de tres fabricantes: Kodak, Agfa y Dupont. Esta última fue la preferida por Mariné (Mariné, 2018) por su grano fino, lo que proporcionaba gran detalle.

Otra característica técnica de la película son los formatos, referencia tanto al ancho como a las proporciones de la imagen, es decir “la relación que existe entre la altura y la anchura de la imagen” (Paramo, 2002: 38). En la historia del cine se han empleado distintos formatos, siendo el primero de ellos y más utilizado el 35mm, que permitía filmar con un *aspect ratio*<sup>26</sup> de 1.33:1 y, para aprovechar el área total del cuadro se empleó en la época del cine mudo ya que no era necesario registrar sonido. El paso al cine sonoro supuso un cambio en el formato de la imagen puesto que había que reservar un espacio entre las perforaciones y la película para insertar la banda sonora. Pasó a ser de 1.37:1 y se denominó formato académico, considerado universal hasta los años 50, y utilizado igualmente para el rodaje de imágenes en televisión.

Los formatos panorámicos surgieron en los años 50, y los *aspect ratio* se modificaron pasando a 1.66:1; en consecuencia, la imagen se recortaba en las partes superior e inferior y se ensancha en la pantalla. Otros dos formatos de gran impacto en aquellos años fueron el Cinemascope con un *aspect ratio* de 2.35:1, y el Vistavisión, con 1.85:1, utilizado en combinación con otros y en el que el ancho del fotograma pasó a tener ocho perforaciones en lugar de cuatro.

Algunos directores de fotografía, entre ellos Vittorio Storaro o el propio Juan Mariné, propusieron el uso de formatos 2:1. Storaro, que busca el compromiso entre los formatos anamórficos, los panorámicos y el 16:9, propone el formato 2:1 como formato universal para cine y televisión. Un estándar de imagen que iguale la proyección en ambas industrias y al que se refiere como *aspecto univisium*.

---

<sup>26</sup> Se define el *aspect ratio* como la proporción que existe entre el ancho y alto en los formatos de imagen.

Mariné creó el formato al que se le dio su nombre, con la relación 2:1, pero con una sola perforación en el nervio, entre fotograma y fotograma. Esta característica mejoraba la calidad de la imagen al aprovechar de forma íntegra el negativo, pero suponía adaptar los sistemas de arrastre tanto de las cámaras como de los proyectores (Mártinez Abadía & Serra Flores, 2000).

Otros formatos son el 16mm, introducido por Eastman Kodak a comienzos de los años veinte y para uso aficionado en principio, como alternativa a la película de 35mm por su bajo coste y con un *aspect ratio* de 1.37:1. -relación de aspecto del 16 mm normal- Esta película se distribuye normalmente con las perforaciones en un solo lateral, excepto para su uso en cámaras de alta velocidad, donde se utiliza película con doble perforación. Cabe señalar que el 16mm se empleó en el rodaje de producciones y noticiarios durante la Segunda Guerra Mundial (Kodak).

Por último, nos referimos al formato de 65 mm, con *aspect ratio* de 2.75:1, mediante el que se conseguía una mayor resolución y que era de 70 mm en proyección al sumar 5mm de banda de sonido.



Figura 12. Formato de película en 35mm del film *Noventa minutos*. Fuente: Archivo personal de María Muñoz.



Figura 13. Rollo de película en 35mm. Fuente: Archivo personal de María Muñoz.



Figura 14. Formato de película de 16mm del film *Noventa minutos*. Fuente: Archivo personal de María Muñoz.

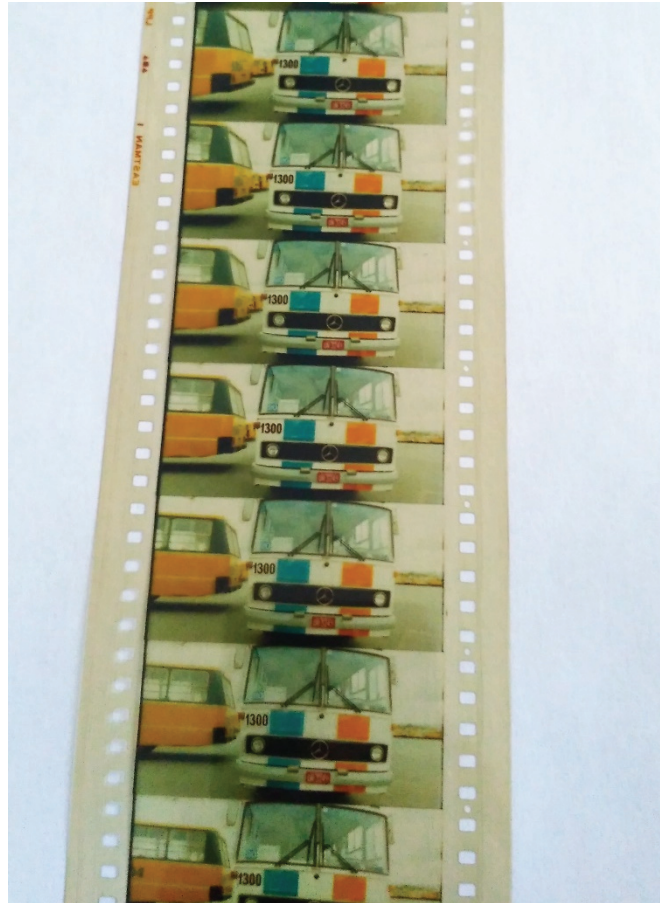


Figura 15. Formato de película de 70mm. Película desconocida Fuente: Archivo propio.



Figura 16. Negativo de 16mm de acetato aquejado del comúnmente llamado “mal del vinagre”. Fuente: Archivo propio.

## 2.4. La imagen fotográfica. Recursos expresivos

Al igual que una historia, una película se desarrolla en un tiempo y espacio determinados, y para que el espectador se involucre con ella es necesaria una narración de los hechos, es decir, hay que darle información sobre la misma, argumentar lo que está viendo. No debemos confundir la historia con el argumento de la película. Este último es todo lo que visual y auditivamente se presenta al espectador y descubre de manera explícita ciertos acontecimientos. Por el contrario, el relato va más allá del argumento al sugerir algunos sucesos que no se atestiguan. Desde el punto de vista del director la historia será la suma de todos los eventos de la narración. Este convertirá la historia en un argumento a partir del cual el espectador creará una historia (Bordwell & Thompson, 2015: 65).

Es labor del director de fotografía obtener las imágenes que representen la historia mediante recursos expresivos como el encuadre, la iluminación y el uso de las ópticas, entre otros. El resultado de esta combinación de elementos permite al espectador conocer ciertos aspectos de los personajes y de los ambientes, y por ende identificarse con ellos, con su psicología y con la situación en la que se encuentran, esto es, a la imagen se le asigna un valor, un significado, y es el público quien da sentido a sus elementos y se relaciona con ellos a través de la observación de sus formas.

En este punto es obligado referirnos a los géneros cinematográficos y la importancia a la hora de representar la imagen fotográfica. Los géneros se relacionan con los sentimientos que provocan en el espectador, que a su vez espera cierto contenido en el film que le es dado por el empleo de determinadas técnicas de rodaje, es el caso de las luces suaves y uniformes en las comedias o duras para conseguir los contraluces propios de los dramas. Se trata de dirigir al público hacia momentos y situaciones específicas con el fin de conseguir que entre a formar parte del relato. Es esta una de las funciones del director de fotografía quien, por sus conocimientos, y mediante los recursos expresivos, involucra al espectador en la realidad de la película.

Siendo conscientes de que el significado y contenidos del término recursos expresivos es mucho más amplio del que aquí empleamos, nos interesa centrarnos en cuatro fundamentales por su relación con nuestra investigación: movimiento de cámara, iluminación, encuadres y planos.



- Iluminación – Es necesaria para que se impresione la película virgen y de ella depende la profundidad de la imagen, el cromatismo, el valor y la jerarquía de los componentes del encuadre, en definitiva, el talante estético y la significación dramática de cada plano y del conjunto del film (Sánchez Noriega, 2012: 727).
- Encuadre – Es el resultado de la acción de colocar la cámara en la posición precisa, según una perspectiva y una composición concretas, para seleccionar de todo el escenario la parte que va a aparecer en la pantalla, el campo o cuadro (Sánchez Noriega, 2012: 721).
- Plano – Encontramos dos acepciones. En la primera de ellas, y por lo que respecta al rodaje, se entiende por plano la operación ininterrumpida de la cámara para exponer una serie de fotogramas. También denominado *toma*. En el segundo de los casos, en la película ya acabada, el plano es una imagen ininterrumpida con un único encuadre, móvil o estático (Bordwell & Thompson, 2015: 495).

#### ➤ ***Movimiento de cámara***

Se entiende por movimiento de cámara los cambios de posición de esta en el momento de la toma (Sánchez Noriega, 2012: 731).

Estos desplazamientos no deben ser traslaciones de un lugar a otro sin sentido, por el contrario, deben ser movimientos perfectamente estudiados ya que serán los que den significado a la narración y fluidez a las imágenes.

Los principales movimientos de cámara son (Edgar, Marland, & Rawle, 2016: 142):

- Travelling – La cámara está fija sobre una plataforma móvil y puede moverse en cualquier dirección. En este caso puede acercarse o alejarse del objeto filmado y por tanto centrar la atención del espectador sobre dicho elemento.
- Panorámica – La cámara se mueve sobre su propio eje de forma horizontal (de izquierda a derecha) o vertical (de arriba hacia abajo) desde una misma posición. Este movimiento revela la amplitud de los espacios y posibilitan seguir una acción, de ahí que tengan una importancia desde el punto de vista descriptivo y para la narración. Cuando este movimiento es muy rápido se produce el denominado *barrido*.
- Grúa – Permite que la cámara tome las imágenes desde gran altura.

### ➤ ***Iluminación***

Así como los diferentes movimientos de cámara dan sentido y significado a la acción, la iluminación confiere realismo a las escenas y ambos causan determinadas sensaciones en el espectador. La materia principal con la que trabaja el operador es la luz, elemento vertebrador de su expresividad artística y creativa, La iluminación del espacio da vida a los objetos y decorados (Bernal, 2003). Con carácter general, en una localización se parte de la luz que hay en el lugar y se añade la necesaria para adaptar la iluminación a las necesidades del film. Muchas veces basta con la luz de la escena o con añadir una cantidad mínima. Aguayo (1995: 62) dirá:

Los trabajos manuales para conseguir la mejor iluminación fueron habituales, desde fabricar tubos de cartón y madera hasta trabajar con lentes abiertas.

A la hora de iluminar hay que tener en cuenta una serie de puntos como son, la determinación del objetivo, es decir, qué es lo que se quiere conseguir, la evaluación de las luces de la escena antes de colocar las adicionales, la evaluación de las luces finales que se van a colocar y el cálculo de las mismas.

“Efecto de luz que permite generar imágenes de alta calidad, produciendo una ilusión tridimensional de una imagen plana, encauzando el interés del espectador, creando una variedad de composiciones pictóricas. Sus fundamentos prácticos son la dirección, intensidad y dispersión de la luz, y la calidad de su color” (Paramo, 2002: 379).

La técnica de la iluminación es la más significativa en el trabajo del operador. La luz es la responsable de componer visualmente el ambiente, de dar profundidad y contraste a los elementos que componen la escena y de conducir la mirada del espectador hacia los personajes, los objetos y los ambientes, ofreciendo diferentes posibilidades en función del género cinematográfico que se esté trabajando.

Así, el uso de contraluces que perfilan las figuras de los personajes y los juegos de luces y sombras obtenidos por la escasa iluminación de las estancias, logran el ambiente claustrofóbico en películas propias del cine negro o de terror, con ejemplo en *Retorno al pasado* (1947) de Jacques Tourneur o *El tercer hombre* (1949) de Carol Reed, pero también en determinados dramas que exigen un toque siniestro logrado al aplicar luces directas que provocan las sombras precisas para alcanzar el dramatismo necesario que requieren las escenas y que llevan al espectador a identificarse con el personaje y su



historia, como ocurre con *Juegos prohibidos* (1952) de René Clément o *Las noches de Cabiria* (1957) de Federico Fellini.

Por el contrario, la ausencia de sombras y la plena iluminación de las estancias confieren el tono propio de las comedias que se nutren de luces suaves. Una iluminación clara y sutil que incide sobre el rostro de los personajes capta la expresión alegre de los protagonistas. Es el caso de *Historias de Filadelfia* (1940) de George Cukor o *Arsénico por compasión* (1944) de Frank Capra.

En consecuencia, la luz, entendida en su sentido genérico, estructura el relato y caracteriza a los personajes.

Juan Mariné considera que la iluminación es un complemento de la óptica, que luz y óptica deben formar un tándem indivisible y que no todas las luces sirven igual en el rodaje de una escena o a la hora de iluminar a un actor o actriz y tampoco todos los objetivos. Para Mariné la combinación de ambos y la corrección o no en su uso es lo que dará a la película el sentido que busca. Al mismo tiempo cree que la elección de la luz no es una cuestión trivial. Esta debe escogerse en función del guion y los espacios de rodaje para sacarle el mayor partido posible, pero siempre teniendo en cuenta que puede variar a medida que avanza el rodaje. En definitiva, la luz debe perseguir el tema (Mariné, 2018).

### ➤ **Encuadres**

La luz no puede ir separada del encuadre. La narración adquiere su significado del trabajo conjunto de la luz, la composición de los planos y los movimientos de cámara como los travelling de derecha a izquierda (movimientos laterales), o de arriba abajo (movimiento de grúa) que aumentan el interés del espectador por lo que está ocurriendo y le guían hacia detalles significativos en la historia. Estos movimientos posibilitan variaciones en los encuadres dentro de una misma toma facilitando así la continuidad de la ficción.

Páramo (2002: 282) define el encuadre como “Selección del campo abarcado por el objetivo, en la que se tiene en cuenta el tipo de plano. El ángulo, la altura, la línea de corte de los sujetos y/u objetos, dentro del cuadro y su precisa colocación en cada sector, para lograr la armonía de la composición y la fluidez narrativa con que se habrá de montar posteriormente”.

El encuadre influye en la imagen por cuanto delimita el espacio en que se desarrolla la acción, tanto dentro como fuera de pantalla. Un encuadre puede aislar un importante detalle narrativo por lo que se vuelve un motivo que unifica la historia. Por lo

tanto, se debe acotar esa composición y establecer la verosimilitud del encuadre, proceso al que se llega a través del plano.

Para Mariné (2018), el encuadre debe ser: “El *summum* en la presentación de una imagen. Después del disparo, notaremos una paralización admirativa de los sentidos”.

### ➤ Planos


Al igual que el resto de elementos analizados, los planos también juegan un papel importante en el proceso narrativo de un film puesto que dan cohesión al argumento y permiten al público adentrarse en la historia. Siguiendo a Páramo (2002: 522), el plano se define con diversas acepciones; la primera es general: “Espacio cubierto por el objetivo de la cámara que encuadra un escenario, objetos o personas”, la segunda se refiere a la toma en el rodaje: “Operación ininterrumpida de la cámara para exponer una serie de fotogramas”, y la tercera, se relaciona con la película acabada: “Imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático”. La tipología de planos es extensa, por lo que señalaremos los principales:

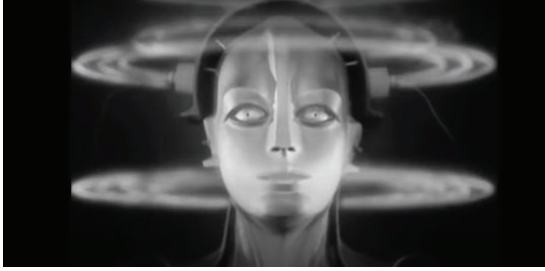


- Plano general largo o de conjunto (PC). Presenta grandes vistas y paisajes concediéndoles así gran importancia y restándosela a los personajes y objetos que apenas son reconocibles. Pongamos por caso *2001: Una odisea en el espacio* (1968) en la que Stanley Kubrick recurre a este tipo de plano para ejemplificar la inmensidad del universo.
- Plano general (PG). Plano amplio donde los sujetos u objetos principales se enmarcan en una pequeña parte de la imagen y donde lo importante es referir el contexto. En este caso el fondo sigue siendo la parte importante de la escena. Este tipo de plano suele emplearse en películas de acción, en musicales, etc., para que el espectador reconozca el escenario de la acción.
- Plano entero o Plano general corto (PE). Dejando de lado el paisaje, entrega al sujeto su protagonismo mostrándolo de cuerpo entero. El sujeto adquiere importancia en la escala del plano.
- Plano americano (PA). El protagonista de la acción aparece enfocado desde las rodillas hacia arriba, es decir que el corte debe situarse por encima de estas. Se

utilizó con frecuencia en el western y fue una de sus características. Sirvan de ejemplo los films *La diligencia* (1939) de John Ford o cualquiera de las tres películas pertenecientes a la llamada *Trilogía del dólar* (1964-66) de Sergio Leone.

- Plano medio (PM). El sujeto se presenta desde la cintura y hacia arriba. Pueden ser largos o cortos en función del espacio ocupado en la toma. Este plano procura al público más detalles del personaje -vestuario, expresiones, movimientos-
- Primer plano (PP). Centrado en el rostro del personaje de tal manera que todas sus emociones sean visibles para el espectador. Acentúa detalles del individuo que resultarán importantes para la audiencia ya que distinguirán gestos y acciones importantes del intérprete.
- Primerísimo Primer Plano (PPP) Recoge una parte específica del sujeto -los ojos, la boca, las manos- o un objeto a pantalla completa -una pistola, un reloj, un periódico-.
- Plano detalle o inserto (PD). Señala una parte concreta del sujeto o bien muestra en pantalla completa un objeto importante para la acción, aunque es más cerrado que el primerísimo primer plano.

### Tipos de planos

PC		Plano de conjunto tomado de la película <i>2001: Una odisea en el espacio</i> (1968) de Stanley Kubrick.
PG		Plano general tomado de la película <i>El verdugo</i> (1963) de Luis García Berlanga.
PE		Plano entero tomado de la película <i>El resplandor</i> (1980) de Stanley Kubrick.
PA		Plano americano tomado de la película <i>La diligencia</i> (1939) de John Ford.
PM		Plano medio tomado de la película <i>La edad de la inocencia</i> (1993) de Martin Scorsese

PP		Primer plano tomado de la película <i>Metrópolis</i> (1927) de Fritz Lang.
PPP		Primerísimo primer plano tomado de la película <i>Un perro andaluz</i> (1929) de Luis Buñuel.
PD		Plano detalle tomado de la película <i>2001: Una odisea en el espacio</i> (1968) de Stanley Kubrick.









# 3

## DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA EN EL CINE ESPAÑOL (1940-1960)

En capítulos anteriores ya hemos explicado algunas de las funciones del director de fotografía en una producción cinematográfica, su responsabilidad para con el equipo técnico y el grado de creación por lo que respecta al uso de la luz y la puesta en escena de un proyecto. En definitiva, su autoridad en las facetas técnicas y artísticas en la creación de un film.

En este apartado se verá la evolución que desarrollaron los directores de fotografía del cine español entre los años 40 y 60, como se adaptaron a los cambios producidos por la situación cinematográfica durante esas décadas, como estos cambios llevaron a una transformación en los estilos de aquellos operadores y como estos fueron adaptándose, aprendiendo y mejorando, técnicas y métodos que de forma atávica fue sucediéndose de unos a otros.

La llegada a España de un nutrido grupo de operadores alemanes dotó al cine español de los años 40 con las propuestas estéticas del expresionismo alemán. Este éxodo, sumado a la industrialización del cine y la adopción por parte de productoras de nueva creación -CIFESA, Suevia Films- del sistema de estudios americano, contribuyó a la contratación de un elevado número de personas para conformar los equipos de rodaje. Parte de estos equipos serían los formados por los profesionales de la imagen -ayudantes de cámara, segundos operadores, etc.- La mayoría de ellos -Alfredo Fraile, José F. Aguayo, Cecilio Paniagua- provendrán de la fotografía y comenzarán su carrera, según quedará demostrado a lo largo de este capítulo, como aprendices de estos operadores

exiliados gracias a quienes adquirirán los conocimientos necesarios para mejorar las técnicas, adquiridas en su faceta como reporteros y documentalistas durante la guerra civil y que más adelante, ya como directores de fotografía, aplicarán en todas sus obras.

Así, por ejemplo, la particular práctica lumínica que favorecía, como expondrá Llinás (1989:50), la definición psicológica de los personajes y sus estados de ánimo y amparaba la creación de las atmósferas buscadas por el realizador, será una de las primeras enseñanzas que acomodarán en sus trabajos. El uso del claroscuro, que predominará en los dramas de los años 40 y será aplicado con gran maestría por los ya consagrados operadores españoles, hará que las sombras se constituyan como un elemento expresivo e imprescindible en la narración. Lo mismo ocurrirá con el cine de los años 50 en el que se puede hablar de una suerte de autodidactismo. Estamos en un momento de la historia del cine en el que no existían escuelas, en el que las enseñanzas serán adquiridas por medio del esfuerzo y el trabajo conjunto de estos operadores con los que denominaremos sus maestros de los que, para toda una generación, Guerner será, en palabras de Paniagua “el maestro indiscutible” (Llinás, 1989: 342).

Estos niveles de exigencia harán que todos esos directores de fotografía formados entre los años 40 y 50 sean considerados no sólo a nivel nacional sino también internacional, siendo así que serán reclamados por las productoras extranjeras que aterrizan en España para realizar sus proyectos, lo que además supondrá una capacidad excepcional de adaptación de estos operadores que deberán ajustar sus métodos de trabajo y aplicar su intuición en aras de conseguir dar forma a las exigencias y el estilo visual impuesto por estas compañías.

Hay que mencionar además el paso del blanco y negro al color como otra de las dificultades con las que a lo largo de su carrera se encontraron estas generaciones de camarógrafos. El cambio en las emulsiones y como estas reciban la luz supondrá un nuevo análisis de las fuentes de luz para conseguir dar a la imagen el volumen que requiera. De nuevo en este punto la luz como elemento vertebrador y como principal objeto de experimentación de los directores de fotografía que se educarán en su profesión observando los resultados de la combinación de fuentes de luz naturales y artificiales y la direccionalidad de las mismas.

Por consiguiente, la evolución de los directores de fotografía implicará cierta versatilidad, patente en todos aquellos géneros cinematográficos en los que actúen, y un cambio en sus experiencias técnicas y artísticas acorde con el argumento narrativo y las exigencias del film.

### 3.1. Introducción

En la España de los años 20, durante la época del cine mudo, destacó en la dirección de fotografía José Gaspar<sup>27</sup>, operador de cintas como *La Dolores* (1924) de Maximiliano Thous o *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo. Los trabajos de Gaspar, quien durante un tiempo estuvo trabajando para la Goldwyn, ponen de manifiesto cierta influencia del cine norteamericano. El cine de los años 30 en España estuvo influenciado por el modelo de iluminación americano, caracterizado por hacer girar la luz de las escenas alrededor del rostro de los actores. El cine español participará cada vez de modo más acentuado de las normas de producción de Hollywood; sin embargo, una serie de profesionales dieron muestra de modernidad y pretendieron escapar de la denominada “jerarquía lumínica” y “estilo de estudio”.

Su propuesta para conseguirlo fue una correspondencia entre el objetivo del proyecto y el tipo de fotografía. Nos referimos a operadores como Alfredo Fraile, José Fernández Aguayo o Manuel Berenguer con títulos como *Vidas Cruzadas* (1942), *Locura de amor* (1948) o *Balarrasa* (1951).

Todos ellos bajo la influencia de la fotografía europea que marcará la fotografía del cine español (Llinás, 1989: 289). Un Influjo que será más patente unos años más tarde con la llegada a España, antes del comienzo de la guerra civil, de operadores exiliados de Europa Central que se convertirán en maestros de estos profesionales y con quienes formarán parte del equipo técnico en películas reconocidas, algunas de ellas premiadas, a nivel internacional en certámenes como el Festival de Cannes, que en 1953 entregó el “Premio Internacional a la Película del Buen Humor” a *Bienvenido Mr. Marshall* de Luis García Berlanga y con fotografía de Manuel Berenguer y en 1961 premió con la Palma de Oro al film *Viridiana* de Luis Buñuel siendo el director de fotografía José F. Aguayo (Festival de Cannes, s.f.). O la Berlinale donde en 1960 se alzó con el Oso de Oro, premio internacional del jurado, la cinta *El lazarrillo de Tormes* de Cesar Ardavín que contó en su equipo con Manuel Berenguer (Berlinale, s.f.). Pero también obtuvieron prestigiosos premios en el ámbito nacional, como en el caso de Aguayo que en la 4ª edición del

---

<sup>27</sup> José Gaspar i Serrá (Manresa 1892-Barcelona 1970) trabajó como contable en la casa Gaumont donde comenzó su afición a la fotografía. Rodó diversos reportajes en España y otros países hasta 1916 cuando se produjo su llegada a los Estados Unidos donde perfeccionaría su técnica y trabajaría durante 3 años para la compañía Goldwyn. A su regreso a España en 1919 fundó la Regia Art Films Corporation. Entre 1919 y 1947 rodó un total de 40 largometrajes. En 1949 viajó a Argentina donde montaría unos laboratorios fotográficos. Tras el accidente que le imposibilitaba continuar su labor regresó a España donde falleció en 1970 (Llinás, 1989: 431).

Festival Internacional de Cine de San Sebastián obtuvo el premio a la mejor fotografía por *Pasión en el mar* de Arturo Ruiz Castillo (Festival Internacional de Cine de San Sebastián, s.f.). También en la Seminci que en su 3ª semana (1958) galardonó con una mención especial la película *Los jueves milagro* de Luis García Berlanga cuya dirección de fotografía corrió a cargo de Francisco Sempere (Seminci, s.f.).

En el terreno internacional cabe señalar también los éxitos que desde los años 30 cosechó el cine español en la Biennale di Venezia, el primero de ellos fue en 1933 *¡Se ha fugado un preso!* de Benito Perojo con la fotografía de Arturo Porchet. Ya en la década de los 40 *Marianela* (1941) y *Goyescas* (1942) de Benito Perojo y *La aldea maldita* (1942) de Florián Rey se hicieron con el premio y la medalla de la Bienal. Es preciso mostrar que entre los años 1940 y 42 los países participantes en el festival eran miembros de la Alianza o afines a ella, de ahí la participación de España (Biennale, s.f.). Pero también hubo participación española durante la década de los años 30.

Además de todo esto, a partir de los años 40 se crearon en España los llamados Premios Nacionales de Cinematografía, estos eran concedidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo y consistían en dotaciones económicas de las que el 20% de las mismas estaban destinados para el equipo técnico-artístico. Así, por ejemplo, *El clavo* (1944) dirigida por Rafael Gil siendo su operador jefe Alfredo Fraile que consiguió 15 permisos de importación (Caparrós Lera, 1983: 30). Este tipo de premios ponían de manifiesto el “proteccionismo” al que el gobierno sometía al cine.

En los años 50 el cine español entra en contacto con la realidad a través de la comedia costumbrista, el drama social e incluso con el cine negro. El cine popular de los años 60 incorpora un elemento que ya estaba presente en la década anterior pero que ahora emerge por el simple hecho de la creciente apertura de España hacia el mundo que la rodeaba. El cine español de esta época se encuentra en un momento de renovación. Llegan productores extranjeros, como Samuel Bronston, que realizan en el país importantes superproducciones -*Rey de Reyes* (1961)-, lo que supone grandes ingresos para los estudios cinematográficos del país, así como la presencia de intérpretes y técnicos españoles que trabajaban para el mercado internacional. Pero a pesar de todo esto, del incremento de coproducciones con otros países, el surgimiento de una nueva generación de directores de la talla de Víctor Erice, Mario Camus y Gonzalo Suárez entre otros, la comedia continúa siendo uno de los grandes seguros en taquilla con títulos como *La gran familia* (1962) de Fernando Palacios o *Los dinamiteros* (1963) de Juan García Atienza.

Otra línea de producción que también supuso una serie de éxitos en el cine español fue aquella en la que los protagonistas eran niños (Marisol, Joselito, Pili y Mili).

A Finales de los 60 y principios de los 70 surge un nuevo tipo de cine que busca ser más cercano al público. La industria cinematográfica pasa por un momento de precariedad y depende de las subvenciones y apoyos del Estado, además de seguir bajo la mirada de la censura. De ahí que las producciones sean mucho menores en número que las realizadas en la década de los 60.

### **3.2. La Escuela de Guerner**

Los años previos al estallido de la guerra civil, el cine español se encuentra influenciado por una serie de operadores europeos como Guerner, los hermanos Goldberger y Krüger, que imprimieron al cine español las características fotográficas del cine alemán de los años 20 en el que la expresividad nace del montaje, de la construcción de encuadres osados y de una iluminación muy característica.

Isy y Willy Goldberger trabajarán para Ibérica<sup>28</sup> como directores de fotografía, sector que presentaba menos problemas a la hora de incorporarse a la industria española. Isy Goldberger (operador de cámara), a quién el estallido de la Guerra Civil sorprendería en Portugal, ejercería su labor entre 1934 y 1936 para cinco empresas distintas, mientras que Willy Goldberger (director de fotografía) lo haría únicamente para Ibérica e Inca a la vez que realizando entre 1937 y 1940 diversos trabajos en Suecia y Portugal para volver a España en 1941 donde permanecería definitivamente (González, 2013: 24).

Algunos de los mejores operadores y directores artísticos del cine español del primer franquismo fueron refugiados del nazismo. Artistas que habían trabajado en los estudios UFA (Universum Film AG) de Berlín y que huyeron primero a París y, a raíz de la ocupación nazi de Francia en 1940, más tarde a Madrid, donde trabajaron en el cine. El ejemplo más destacado es, por supuesto, Enrique Guerner (Labanyi, 2009).

El cine español de los años 40 se caracteriza por el empleo de la luz directa. El neorrealismo nace de la necesidad, reprimida durante tantos años, de retratar la realidad de manera clara y directa. Es una búsqueda de la objetividad casi documental y del retrato veraz de una temática específica, la del individuo inserto en la colectividad, para lo cual aplicará unos recursos estilísticos y expresivos propios.

---

<sup>28</sup> Ver punto 3.2.1 Enrique Guerner.

Este neorrealismo fue adoptado del modelo italiano (Llinás, 1989: 77). Se recurrió fundamentalmente a escenarios naturales y a un estilo fotográfico muy básico caracterizado por una iluminación prácticamente inexistente.

El neorrealismo español de la posguerra llegó en un momento en el que el país reactivaba la economía, con reflejo en la cultura, pero sin cuestionar la situación social, por tanto, siguió habiendo un límite a los aspectos sociales y políticos en las obras cinematográficas.

El fin de la guerra supone una modificación en la infraestructura cinematográfica, sus fuentes, el tratamiento de los temas, la puesta en escena de los filmes. En estos años trabajan operadores que poseen una tradición europea y que son parte representativa del cine español de los años 40, pero, el cine cuenta con varios tipos de operadores, aquellos pertenecientes a la que hemos denominado “Escuela de Guerner” como Alfredo Fraile o José Fernández Aguayo y operadores que determinan el giro realista de la fotografía a finales de la década de los 40 y comienzo de los 50 y de los que se discute más adelante.

Se trata de una época en la que, debido a la gran variedad de procedencias de los operadores, proliferan las escuelas y por ende el tipo de fotografía empleado en la realización de los filmes; lo que promueve el concepto de autoría, que se da por medio de la oposición a la planificación estándar de los filmes de la época y que incluye tanto al director como al operador. La autoría es una actitud estética en la que uno y otro quieren dejar su marca.

### **3.2.1. Enrique Guerner (Radautz 1895 - Madrid 1962)**

Enrique Guerner (Heinrich Gärtner) fue el principal referente en el cine español de los años 40 y 50. Comenzó como fotógrafo de retratos en Berlín, con 18 años ejerció como asistente de laboratorio, pero su primer acercamiento real al cine se produjo durante la Primera Guerra Mundial trabajando como ayudante de cámara en las películas de propaganda bélica que producía el ejército austro-húngaro. Fue una vez finalizada la guerra cuando se sumergió en el cine de ficción.

Desde ese momento y hasta 1933 participó en más de sesenta títulos, muchos de ellos grandes éxitos de la UFA, como *La casta Susana* (1926) de Richard Eichberg o el film policiaco *Polizeiakte* (1933) de Robert Wiene, el último que rodaría con estos estudios. Es el momento de mayor auge del expresionismo alemán y Gärtner trabajó desde el drama a la comedia, el musical e incluso cine de terror, con directores como Richard

Eichberg, uno de los más destacados directores de cine popular alemán especializado en este tipo de géneros (Bock & Bergfelder, 2009: 104) o Richard Oswald, director y productor austriaco con más de 100 películas en su haber y representante también de ese cine popular.

Cuando Hitler tomó el poder en 1933, y debido a sus orígenes judíos, Gärtner al igual que muchos otros compatriotas decidió exiliarse eligiendo en este caso España como destino. Una vez aquí, cambia su nombre y desde ese momento en adelante será conocido por la industria cinematográfica como Enrique Guerner.

Antes de su llegada a España rodaría en Inglaterra cintas como *We take off our hats* (1930) de Harry Hughes o *The woman between* (1931) de Miles Mander.



Figura 17. Enrique Guerner, de blanco a la izquierda de la fotografía, posando con algunos figurantes en el rodaje de *Nobleza Baturra* (1935). Fuente: Centro de Estudios Borjanos (Institución Fernando El Católico) ©

Hizo su primera colaboración con la productora Ibérica Films, fundada en 1933 por Mariano Rubió Tuduri y el exiliado alemán Kurt Flatau. Un espacio que sirvió como



escaparate para esos artistas emigrados que dan a conocer sus dotes a la industria cinematográfica española (González, 2013: 12).

Aquí rodaría *Doña Francisquita* (1934) de Hans Behrendt, cuyo éxito consiguió que se le viese como un magnífico operador lo que le permitió rodar títulos como *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza Baturra* (1935) o *Morena Clara* (1936), todas dirigidas por Florián Rey y protagonizadas por Imperio Argentina de quien dirá que “Es la mejor artista española” (Llinás, 1989: 336). Afirmación que no resulta extraña teniendo en cuenta que la diva fue la actriz fetiche de Florián Rey con quien trabajaría en innumerables ocasiones.



Figura 18. Fotograma de *La aldea maldita* (1942) de Florián Rey

Florián Rey (La Almunia de Doña Godina 1894 – Alicante 1962) fue, antes de dedicarse a la dirección, periodista, escritor y actor de cine y teatro. Firmó su primera obra, *La revoltosa*, una zarzuela-sainete, en 1924. En los años siguientes continuó con el rodaje de sainetes como *Los chicos de la escuela* (1925), *El lazarillo de Tormes* (1925) y *Gigantes y cabezudos* (1926). Una vez finalizada esta etapa centra su trabajo en dos temáticas concretas, la comedia burguesa y el melodrama rural. Así, por ejemplo, *La hermana San Sulpicio* (1927) y la que será su obra maestra y por la que será reconocido *La aldea maldita* (1930) (Gubern, 2015: 111).



Tras su paso por Francia -Rey estuvo contratado por los estudios que Paramount tenía en Joinville- regresa a España en 1933 para rodar con Orphea Films *Sierra de Ronda*, pero fue en 1934 cuando comenzó su vínculo con CIFESA que siguiendo el sistema de estudio<sup>29</sup> americano le contrató para dirigir gran parte de sus películas.

Baste como muestra de este enlace las cintas *Nobleza baturra* (1935) y *Morena clara* (1936), ambas con Imperio Argentina como protagonista. Con ella contó en numerosas ocasiones, pongamos por caso la revisión en 1934 de *La hermana San Sulpicio*.

Fiel al Régimen franquista, Florián Rey realizó en Berlín “al amparo de la política de alianzas entre la Alemania del III Reich y los nacientes estamentos cinematográficos del futuro régimen franquista” (Fernández Colorado, 2010: 91) los filmes de ficción *La canción de Aixa* y *Carmen de Triana* (1938) producidas por la firma alemana Hispano-Film Produktion y con distribución de CIFESA que pretendían evocar ciertos valores patrios. Tras su paso por Alemania y a su vuelta a España, sus largometrajes contaban hechos históricos como *La nao capitana* (1947), biografías taurinas como *Brindis a Manolete* (1948) y continuó realizando comedias como *La luna vale un millón* (1945).

Guerner ejerció su oficio en España desde 1933 y hasta 1936, momento en que estalló la Guerra Civil y fue detenido por orden del cónsul alemán que, siguiendo las directrices de los acuerdos hispano-germanos según las cuales ambas partes acordaron no admitir en sus territorios películas o cineastas que de alguna manera pudieran ofender al otro (Nicolás Meseguer, 2004: 120), trató de enviarlo a un campo de concentración. Gracias a la mediación de amigos españoles pudo huir y recalar en Portugal desde donde pronto regresó para, en un primer momento, unirse al Departamento Nacional de Cinematografía para quien rodaría documentales de propaganda como *Prisioneros de guerra* (1937) dirigido por Manuel García Viñolas, jefe del departamento (Llinás, 1989: 337).

En 1937 Guerner se incorpora como operador en la productora CIFESA para la que rueda cintas de la talla de *El genio alegre* (1939), *La Dolores* (1940) o *La gitanilla* (1940) para las que contó con Alfredo Fraile como ayudante de cámara.

---

<sup>29</sup> En este sistema, los directivos estudian un guion y aprueban la realización del film dejando libertad al productor para desarrollar el proyecto ateniéndose al guion. Cada equipo de trabajo, con miembros especializados en las distintas profesiones del cine, rueda en los estudios su película simultáneamente a las de otros. El estudio busca repetir las fórmulas de éxito -actores, directores, género- de una película y produce otras similares (Sánchez Noriega, 2012: 205).

Durante este período, la fotografía en la cinematografía española llega a su plenitud partiendo de una corrección técnica. Se desarrolla un academicismo en el que prevalecen valores fotogénicos sobre cualquier otra consideración. El cine español está orgulloso de la calidad fotográfica alcanzada y que convierte al operador en una figura importante junto con la del director (Llinás, 1989: 275). Respecto a este particular Guerner declarará:

El éxito es consecuencia de la compenetración y mutuo acuerdo entre el director, actores, técnicos y operadores. Lo más interesante, desde luego, lo importante, es la naturalidad en el trabajo de cada artista (Llinás, 1989: 335).



Figura 19. Fotograma de *El cebo* (1952) de Ladislao Vajda

Tabla 3.1 Filmografía de Enrique Guerner

Largometrajes y cortometrajes a partir de su llegada a España.

Datos obtenidos del Catálogo de cine español del ICAA. Elaboración propia.

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1934	CIFESA	Soy un señorito	Florián Rey
1934	Ibérica Films	Doña Francisquita	Hans Behrendt
1934	CIFESA / ECESA	La hermana San Sulpicio	Florián Rey
1934	C.E.A.	Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si o la vida privada de un tenor	Edgar Neville
1934	Tobis portuguesa	As pupilas do senhor reitor	J. Leitao de Barros
1935	Inca Film	Vidas rotas	Eusebio Fdez. Ardavín
1935	CIFESA	Nobleza baturra	Florián Rey
1935	Cid Film	La musa y el fenix	Constantin J. David
1935	Filmoteca Nacional de España	La ruta de Guadalupe	Fernando Méndez Leite
1935		La romería del Rocío	Constantin J. David
1936	CIFESA	Morena clara	Florián Rey
1936	E.C.E. / Febrer y Blay	Currito de la cruz	Fernando Delgado
1936	Cedric	La ciudad encantada	Antonio Román
1936	Orpher Film	No me mates	James Bauer
1938	Dept. Nacional de Cinematografía	Dieciocho de julio	Manuel Augusto García Viñolas
1938	Dept. Nacional de Cinematografía	Juventudes de España	Edgar Neville
1938	Hispania Tobis	Prisioneros de guerra	Manuel Augusto García Viñolas
1938	Dept. Nacional de Cinematografía	La ciudad universitaria	Edgar Neville
1939	Dept. Nacional de Cinematografía	¡Presente!	Anónimo
1939	Ediman (Edici&Manzano)	Manolenka	Pedro Puche
1939	CIFESA	El genio alegre	Fernando Delgado
1939	Dept. Nacional de Cinematografía	Vivan los hombres libres	Edgar Neville
1939	Dept. Nacional de Cinematografía	La concentración de la sección femenina en Medina del Campo	Anónimo
1940	CIFESA	Boy	Antonio Calvache
1940	CIFESA	La Dolores	Florián Rey
1940	CIFESA	La gitanilla	Fernando Delgado
1941	Cancillería del Consejo de la Hispanidad	Raza	José Luis Sáenz de Heredia
1941	Suevia Films	¡Polizón a bordo!	Florián Rey
1941	Suevia Films	Unos pasos de mujer	Eusebio Fdez. Ardavín
1942	P.B. Films	La aldea maldita	Florián Rey
1942	Hércules Films	Boda en el infierno	Antonio Román
1942	CIFESA / UPCE	El frente de los suspiros	Juan de Orduña
1943	Iberia Films	Orosia	Florián Rey
1943	Juan Martínez Penas	Ana María	Florián Rey
1943	Hércules Films	La casa de la lluvia	Antonio Román
1944	Faro P.C. / Filmes Lumiar	Inés de Castro	J. Leitao de Barros

<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
<b>1944</b>	Universal Films Española	Te quiero para mí	Ladislao Vajda
<b>1945</b>	Faro Filmes / Faro P.C. / Filmes Lumiar	Cinco lobitos	Ladislao Vajda
<b>1945</b>	CEA / Alhambra Films	Los últimos de Filipinas	Antonio Román
<b>1946</b>	Cinemediterráneo S.A.	Por el gran premio	Pierre Caron
<b>1946</b>	Onuba	El doncel de la reina	Eusebio Fdez. Ardavín
<b>1947</b>	Faro S.A.	Barrio	Ladislao Vajda
<b>1947</b>	Lisboa Filme / Peninsular Films	Tres espejos	Ladislao Vajda
<b>1947</b>	Alhambra Films / C.E.A.	Fuenteovejuna	Antonio Román
<b>1948</b>	Hércules Films	Brindis a Manolete	Florián Rey
<b>1948</b>	Manuel del Castillo	Doña María la brava	Luis Marquina
<b>1948</b>	Fernán-Lara Producciones	Una noche en blanco	Fernando “Fernán” Alonso
<b>1949</b>	Faro P.C.	Fuego	Alfredo Echegaray
<b>1949</b>	Cetro Films	El amor brujo	Antonio Román
<b>1949</b>	Peninsular Films / UNINCI	Cuentos de la Alhambra	Florián Rey
<b>1951</b>	Edgar Neville Prod. / Sagitario Films	Cuento de hadas	Edgar Neville
<b>1951</b>	Intercontinental Films	El gran galeoto	Rafael Gil
<b>1952</b>	Prod. Cinematográficas HUDESA	Amaya	Luis Marquina
<b>1952</b>	Guadalupe / Mercurio Films S.A.	El cerco del diablo	Edgar Neville / Arturo Ruíz Castillo
<b>1952</b>	Edgar Neville Prod. / Suevia Films	Duende y misterio del flamenco	Edgar Neville
<b>1952</b>	Suevia Films	Cante jondo	Edgar Neville
<b>1953</b>	Roncesvalles, P.C.	Como la tierra	Alfredo Hurtado
<b>1953</b>	Cinesol S.A. / ATA	Así es Madrid	Luis Marquina
<b>1954</b>	Cinesol S.A. / ATA	Alta costura	Luis Marquina
<b>1954</b>	Cooperativa del Cinema de Madrid	Tres eran tres	Eduardo García Maroto
<b>1954</b>	Velázquez, P.C.	Las últimas banderas	Luis Marquina
<b>1954</b>	Aspa P.C.	Murió hace quince años	Rafael Gil
<b>1955</b>	Chamartín S.A. / Falco Film	Marcelino pan y vino	Ladislao Vajda
<b>1956</b>	Chamartín S.A.	Tarde de toros	Ladislao Vajda
<b>1956</b>	Chamartín S.A. / Falco Film / ENIC	Mi tío Jacinto	Ladislao Vajda
<b>1957</b>	Falco Film / Chamartín S.A.	Un ángel pasó por Brooklyn	Ladislao Vajda
<b>1958</b>	Praesens Films / CCC-Film / Chamartín S.A.	El cebo	Ladislao Vajda
<b>1959</b>	Chamartín S.A. / Halcón P.C	De espaldas a la puerta	José María Forqué
<b>1959</b>	Chamartín S.A. / Halcón P.C	Baila la Chunga	José María Forqué
<b>1960</b>	Pirene Films S.A.	Siega verde	Rafael Gil
<b>1960</b>	Chamartín S.A.	María, matrícula de Bilbao	Ladislao Vajda

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1961	Praesens Film / CCC-Film	Cerco de sombras	Ladislao Vajda
1961	Coral Producciones Cinematográficas	Tú y yo somos tres	Rafael Gil

### 3.2.2. Alfredo Fraile (Madrid 1912 – Madrid 1994)

En 1924 Alfredo Fraile empezó como chico de los recados en los estudios Atlántida Films en Madrid, algo que aprovechó para, como él mismo indica, “observar y aprender fotografía”, disciplina por la que siente especial predilección (Llinás, 1989: 169). Al igual que el resto de sus compañeros de profesión pasó por diferentes fases -foquista, técnico de laboratorio, ayudante de cámara, segundo operador- hasta llegar a ser considerado uno de los mejores directores de fotografía del cine español, una labor que desarrolló entre los años 1941, con su estreno en *La Revoltosa* dirigida por Florián Rey, y 1968 momento en que enfocó su carrera hacia la producción cinematográfica -como productor sumó 24 films-.

Durante los años 50 ya era considerado por la profesión como uno de los mejores trabajadores del blanco y negro del cine español ejerciendo al lado de grandes directores como fueran Juan de Orduña, Rafael Gil, Florián Rey o José Luis Sáenz de Heredia entre otros.

Con la llegada del cine sonoro la producción española se frena y esto hace que Fraile deje los estudios y trabaje primero en un laboratorio independiente, y después como proyccionista. El encuentro con Florián Rey en 1934 le lleva a retomar su relación con el cine -ahora ya sonoro- con la película *Romanza Rusa* (1935), con fotografía de Enrique Guerner. Es así como Alfredo Fraile comienza su aprendizaje con Guerner -en ese momento trabajaba para los estudios CIFESA- primero de 2º ayudante en el film antes mencionado, más tarde como ayudante de cámara en las cintas *El genio alegre* (su rodaje se inicia en 1936, pero se ve interrumpido hasta 1941 por causa de la guerra), *La Dolores* (1940) o *La gitanilla* (1940).



Figura 20. Juan Mariné junto a Alfredo Fraile, manejando la cámara, en el rodaje de *Siempre mujeres* (1942) del director Carlos Arévalo. Fuente: Archivo personal Mariné.

Su primera película como director de fotografía será *¡Harka!* (1941) de Carlos Arévalo, y contará en su haber con títulos como *Huella de luz* (1943), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943), *Alba de América* (1951) o *Muerte de un ciclista* (1955) entre otros títulos.

Herederero de la tradición de Guerner, renuncia voluntariamente a una fotografía marcada por la autoría en beneficio de un ambiente fotográfico. Fraile considera que la fotografía debe contribuir a crear el clima más apropiado dentro del tema y llevar al espectador a entender mejor las situaciones (Llinás, 1989: 176). Ejemplo de ello es la comedia *Deliciosamente tontos* (1943) de Juan de Orduña, en la que Fraile ilumina todos los rincones del decorado, ya que este género exige una fotografía clara, frente a los dramas donde predominan las sombras y ambientes poco iluminados. El trabajo de Guerner le inclina al cine de contrastes, al claroscuro. Juan Mariné dirá de él:

Fraile es de los mejores operadores que ha dado el cine español, sino el mejor de los que hemos tenido. Era el hombre que sabía iluminar las sombras (Mariné, 2018).

La sombra, como elemento fundamental en el cine en blanco y negro, sería un rasgo característico en la fotografía de Fraile quien, como legatario de la tradición



cinematográfica alemana, la dotaría de la importancia y protagonismo que esta merece haciéndola trabajar en conjunto con el encuadre para satisfacción del espectador.

Confirió a la sombra una carga simbólica de tal manera que aquel elemento sobre el que esta se proyectase o del que partiese pasase a tener una importancia vital en la escena, algo que pudo deberse en gran parte por su inclinación al claroscuro.



Figura 21. Fotograma de *El clavo* (1944) de Rafael Gil

Fraile también tomo en consideración la obra de Arthur Miller, uno de los más prestigiosos cinematógrafos del cine americano, siguiendo de esta manera en sus trabajos las técnicas empleadas por el cine de Hollywood. De modo que es indiscutible la cuidada técnica en el uso de los materiales y de la luz que este operador emplea en cada una de sus obras.



Figura 22. Fotograma de *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem

Tabla 3.2 Filmografía de Alfredo Fraile

Datos obtenidos del Catálogo de cine español del ICAA. Elaboración propia.

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1937	Arturo González P.C.	Los guerrilleros	Pedro L. Ramírez
1937	CIFESA	Sevilla rescatada	Alfredo Fraile
1937	CIFESA	Bilbao para España	Fernando Delgado
1937	CIFESA	Asturias para España	Fernando Delgado
1937	CIFESA	Santander para España	Fernando Delgado
1937	CIFESA	Hacia la nueva España	Fernando Delgado
1937	CIFESA	Entierro del General Mola	Alfredo Fraile
1937	CIFESA	Reconstruyendo España Nº 1	Alfredo Fraile
1937	CIFESA	Reconstruyendo España Nº 2	Alfredo Fraile
1937	CIFESA	Homenaje a las brigadas de Navarra	Fernando Delgado
1938	CIFESA / FET y de las JONS	La gran victoria de Teruel	Alfredo Fraile
1938	CIFESA	Reconstruyendo España Nº3	Alfredo Fraile
1939	CIFESA	El cuerpo de ejército de Galicia	Luis de Armiñan
1939	CIFESA	Desfile de la victoria en valencia	Alfredo Fraile
1940	CIFESA	Reflejos de Manises	Almela y Vives
1940	Dept. Nacional de Cinematografía	La ganadería en la zona sur	José Luis Sáenz de Heredia
1941	Arévalo, P.C. / CIFESA	¡Harka!	Carlos Arévalo
1941	Hispano Films	Sarasate	Richard Busch
1941	Orduña Films	Porque te vi llorar	Juan de Orduña
1941	CIFESA	Pregones del Albaicín	Joaquín Cuquerella
1942	CEPICSA	Rojo y negro	Carlos Arévalo
1942	CIFESA / UPCE	Huella de luz	Rafael Gil
1942	CIFESA	Flor de espio	Joaquín Cuquerella
1942	CIFESA	¡A mí la legión!	Juan de Orduña
1942	CIFESA	Vidas cruzadas	Luis Marquina
1942	LAIS Cinematografía	Siempre mujeres	Carlos Arévalo
1942	Levante Films	Cuando pasa el amor	Juan López de Valcarcel
1943	EDICI	Cuarenta y ocho horas	José María Castellví
1943	CIFESA	Deliciosamente tontos	Juan de Orduña
1943	Rey Soria	Lecciones de buen amor	Rafael Gil
1943	CIFESA / Hispania-Artis Films	La boda de Quinita Flores	Gonzalo Delgrás
1943	CIFESA	Eloísa está debajo de un almendro	Rafael Gil
1944	CIFESA	El clavo	Rafael Gil
1944	Suevia Films	El rey de las finanzas	Ramón Torrado
1945	Goya P.C. S.A.	Tierra Sedienta	Rafael Gil
1945	Exclusivas Floralva Producción	Su última noche	Carlos Arévalo
1946	Suevia Films	La pródiga	Rafael Gil
1947	Suevia Films	La fe	Rafael Gil
1947	Filmes Albuquerque / Suevia Films	Reina santa	Rafael Gil
1947	CIFESA	La princesa de los Ursinos	Luis Lucía
1948	Suevia Films	La calle sin Sol	Rafael Gil



AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1948	Colonial AJE	Las aguas bajan negras	José Luis Sáenz de Heredia
1948	CIFESA	Don Quijote de la Mancha	Rafael Gil
1948	Campa P.C. / Suevia Films	Si te hubieses casado conmigo	Viktor Tourjansky
1949	Intercontinental Films	Paz	José Díaz Morales
1949	Manuel del Castillo	Filigrana	Luis Marquina
1950	Chapalo Films S.A.	Don Juan	José Luis Sáenz de Heredia
1950	Intercontinental Films	La Revoltosa	José Díaz Morales
1950	CIFESA	De mujer a mujer	Luis Lucía
1951	CIFESA	Alba de América	Juan de Orduña
1951	CIFESA	La Leona de Castilla	Juan de Orduña
1952	Suevia Films	Ché, que Loco	Ramón Torrado
1952	Aspa P.C.	Sor intrépida	Rafael Gil
1953	Aspa P.C.	El beso de Judas	Rafael Gil
1953	Aspa P.C.	La guerra de Dios	Rafael Gil
1954	Ariel P.C.	Malvaloca	Ramón Torrado
1954	Aspa P.C. / Suevia Films	Murió hace quince años	Rafael Gil
1955	Aspa P.C.	El canto del gallo	Rafael Gil
1955	Edgar Neville Prod. / Les Grands Films Français	La ironía del dinero	Edgar Neville
1955	Suevia Films / Trionfalcine / Guion P.C.	Muerte de un ciclista	Juan Antonio Bardem
1955	IFI Producción S.A.	El difunto es un vivo	Juan Llado
1956	Chapalo Films S.A. / Suevia Films	Faustina	José Luis Sáenz de Heredia
1956	Produzione Dario Sabatello / Romana Films / Unión Films	Carta a Sara	Leonardo Bercovici / Claudi Gora
1956	Aspa P.C.	La gran mentira	Rafael Gil
1956	Despa Film / España Sono Films / IFI Producción S.A.	Quiéreme con música	Ignacio F. Iquino
1957	Appia Cinematográfica / Unión Films	Las aeroguapas	Eduardo Mario Costa
1957	Aspa P.C.	Camarote de lujo	Rafael Gil
1957	Balcázar P.C. / Enalpa Film	Buenos días, amor	Franco Rossi
1957	Guion P.C.	Un marido de ida y vuelta	Luis Lucía
1958	Coral P.C.	¡Viva lo imposible!	Rafael Gil
1958	Dokumentar und Colorfilm H. Neubert K.G. / Jesús Saiz P.C.	Caravana de esclavos	Georg Marischka
1958	IFISA	Secretaria para todo	Ignacio F. Iquino

<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
<b>1959</b>	Aigle Film / Balcázar P.C. / Filmax	La encrucijada	Alfonso Balcazar
<b>1959</b>	Contact Organisation / Pecsá Films / SODEPAC	Un mundo para mí	José Antonio de la Loma
<b>1959</b>	Tecisa	La vida alrededor	Fernando Fernán Gómez
<b>1959</b>	Molino P.C. / Terra Film	Llegaron dos hombres	Eusebio Fdez. Ardavín
<b>1959</b>	Diana Films / Suevia Films	El amor que yo te di	Tulio Demicheli
<b>1960</b>	Suevia Films	El pequeño coronel	Antonio del Amo
<b>1960</b>	UNINCI	A las cinco de la tarde	Juan Antonio Bardem
<b>1960</b>	Arturo González P.C.	Don Lucio y el hermano Pío	José Antonio Nieves Conde
<b>1960</b>	Balcázar P.C.	Hay alguien detrás de la puerta	Tulio Demicheli
<b>1961</b>	Tecisa / Capricorn	Tierra brutal	Michael Carreras
<b>1961</b>	Suevia Films / Cinematográfica Filmex S.A. / Prod. Gonzalo Elvira S.A.	Bello Recuerdo	Antonio del Amo
<b>1961</b>	Buhigas Films	Alerta en el cielo	Luis Cesar Amadori
<b>1961</b>	Arturo González P.C.	Prohibido enamorarse	José Antonio Nieves CONde
<b>1962</b>	Alfredo Fraile P.C.	Los guerrilleros	Pedro L. Ramírez
<b>1962</b>	Naga Films, S.A.	Aprendiendo a morir	Pedro Lazaga
<b>1963</b>	Balcázar P.C.	La revoltosa	José Díaz Morales
<b>1964</b>	Eco Films / Impala	La niña de luto	Manuel Summers
<b>1964</b>	Diana Films / Juan de Orduña P.C.	El niño y el muro	Ismael Rodríguez
<b>1964</b>	Arturo González P.C. / PEA	Los rurales de Texas	Primo Zeglio
<b>1964</b>	PEA / C. Fénix Films	El hombre del valle maldito	Siro Marcellini / Primo Zeglio
<b>1967</b>	Arturo González P.C.	Pero... ¡En qué país vivimos!	José Luis Sáenz de Heredia
<b>1968</b>	Arturo González P.C. / José Frade P.C. S.A.	Relaciones casi públicas	José Luis Sáenz de Heredia
<b>1979</b>	Arturo González P.C. / José Frade P.C. S.A. / Roberto Franco P.C.	Alejandra mon amour	Julio Saraceni

### 3.2.3. José F. Aguayo (Madrid 1911 – Madrid 1999)

José Fernández Aguayo, novillero de profesión hasta 1933 fecha en la que abandona las plazas, da sus primeros pasos en el mundo de la fotografía de la mano de su padre, Baldomero Fernández Raigón, fotoperiodista español especializado en temas taurinos trabajando para Mundo Gráfico, Ahora y ABC, Mundo Obrero y Prensa General.

Aguayo se especializa en fotografía taurina y deportiva, trabajando para periódicos como *Campeón* y para varios seminarios taurinos, lo que marcará sus trabajos posteriores (Cebollada, 1992: 5).

Su primer contacto con el cine será en el rodaje de *Currito de la Cruz* (1936), con fotografía de Enrique Guerner, donde es contratado como foto-fija. Como ocurre con Alfredo Fraile, Aguayo entrará a formar parte del equipo de Guerner con quien trabajará como ayudante de cámara. Pero antes de todo esto ejerció como fotógrafo durante la Guerra Civil. Destinado al batallón de ingenieros, cubrió los frentes de Madrid y Guadalajara. Estuvo a las órdenes del General Miaja en la Junta de Defensa de Madrid. Fue en su viaje a Amberes con motivo de la III Olimpiada Obrera en 1937 cuando, a su paso por París, conocería a Luis Buñuel junto a quien trabajaría años más tarde.

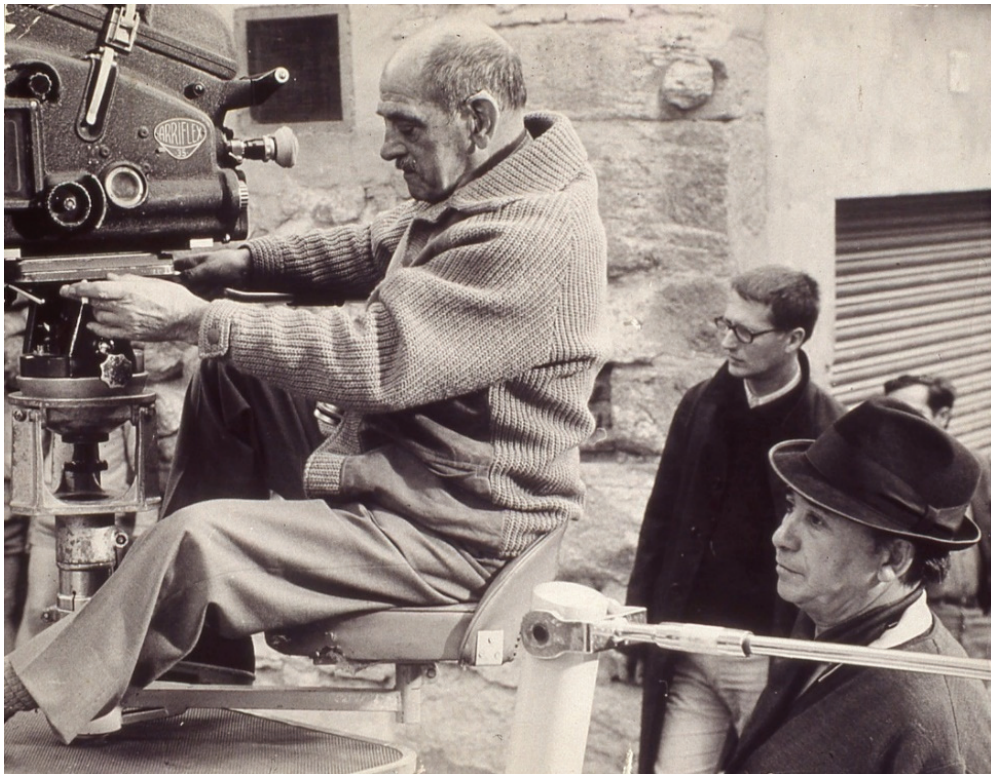


Figura 23. José F. Aguayo (con sombrero a la derecha de la fotografía) y Luis Buñuel en el rodaje de *Viridiana* (1961). Fuente: Academia de Cine.

En 1938 ingresó en la Unión de Informadores Gráficos de Prensa de la que llegaría a ser vocal. Como muchos de sus compañeros fue depurado al finalizar la guerra (Aguayo, 1995).

En sus 50 años de carrera rodó más de 100 películas con directores de la talla de Juan de Orduña, José Antonio Nieves Conde o Rafael Gil. Considerado el mejor fotógrafo de actrices por el especial cuidado en la iluminación de los rostros, José Antonio Nieves Conde dirá de él: Es el operador más equilibrado artísticamente del cine español (1995: 69).



Figura 24. Fotograma de *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña

En palabras de Aguayo “la base de la iluminación para la fotogenia femenina es la altura a la que se sitúan los focos, que ayudan a disimular las imperfecciones de los rostros” (Llinás, 1989: 203). Ejemplo es la luz empleada en *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña, donde cada una de las dos actrices protagonistas muestran un rostro diferente, por una parte, el rostro pensativo que se consigue mediante una iluminación abstracta, frente al rostro de odio marcado por sombras. Pero para Aguayo la fotografía es sólo una parte del film: “La fotografía es un complemento, mejor si es buena, pero sola no sirve” (1995: 62)



Desde *Castalucía* (1945), su primer film como operador jefe, ha firmado la fotografía de éxitos como *Las aguas bajan negras* (1948), *El último cuplé* (1957) o *El extraño viaje* (1964). Pero si por algo es reconocido es por su trabajo en *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970), dos de las obras maestras de Luis Buñuel. En la primera, Aguayo realiza una fotografía realista en blanco y negro, sin duda conseguida gracias a la herencia de Guerner y el expresionismo alemán. En *Tristana*, realizada en color, consigue las tonalidades adecuadas para que, a través del rostro de la protagonista, el espectador vea las relaciones entre los personajes.



Figura 25. Fotograma de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel

Entre 1958 y 1976, Aguayo será profesor en la Escuela Oficial de Cine (EOC), formando a directores de fotografía de la talla de Luis Cuadrado o José Luis Alcaine, reconocido operador que a día de hoy continúa trabajando con directores como Pedro Almodóvar.

El reconocimiento a su labor cinematográfica se ha visto recompensada con galardones como el Goya de Honor otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en 1987, o la medalla de oro al Mérito de las Bellas Artes concedida por el Ministerio de Cultura en 1996.

Tabla 3.3 Filmografía de José F. Aguayo  
 Datos obtenidos del Catálogo de cine español del ICAA. Elaboración propia.

<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
1942	P.B. Films	La aldea Maldita	Florián Rey
1945	Suevia Films	Castañuela	Ramón Torrado
1945	Chamartín Prod. y Distribuciones	La luna vale un millón	Florián Rey
1946	Goya P.C. S.A.	Senda Ignorada	José Antonio Nieves Conde
1946	Florián Rey P.C. / Suevia Films	Audiencia Pública	Florián Rey
1946	Celtiga Films	El pirata bocanegra	Ramón Barreiro
1946	Lisboa Filme / Peninsular Films	La mantilla de Beatriz	Eduardo García Maroto
1947	Peninsular Films	Extraño amanecer	Enrique Gómez
1947	CIFESA	La princesa de los Ursinos	Luis Lucía
1947	Juan de Orduña, P.C. / P.O.F.	La Lola se va a los puertos	Juan de Orduña
1948	CIFESA	Locura de amor	Juan de Orduña
1948	CIFESA	Currito de la cruz	Luis Lucía
1948	Colonial AJE	Las aguas bajan negras	José Luis Sáenz de Heredia
1949	Juan de Orduña, P.C.	Vendaval	Juan de Orduña
1949	Marta Films	Llegada de noche	José Antonio Nieves Conde
1949	Boga Films	Tempestad en el alma	Juan de Orduña
1950	Aspa P.C.	Balarrasa	José Antonio Nieves Conde
1950	Ares Films	Torturados	Antonio Más-Guindal
1950	Manuel de Lara, P.C	Flor de lago	Mariano Pombo
1951	Hesperia Films S.A.	Quema el suelo	Luis Marquina
1951	Hesperia Films, S.A.	Manchas de sangre en la luna	Luis Marquina / Edward Dein
1952	P.C. Hudesá	Amaya	Luis Marquina
1952	Unión Films	El andén	Eduardo Manzanos
1952	Suevia Films	La laguna negra	Arturo Ruíz Castillo
1952	Guadalupe / Mercurio Films S.A.	El cerco del diablo	Edgar Neville / Arturo Ruíz Castillo
1953	Helenia Films	El mensaje	Fernando Fernán-Gómez
1954	Pico Films / Prod. Orduña Films	Cañas y barro	Juan de Orduña
1954	Espejo Films	Zalacaín el aventurero	Juan de Orduña
1955	Dauro Films	Curra veleta	Ramón Torrado
1955	Yago Films	La legión del silencio	José Antonio Nieves Conde / José María Forqué
1956	Interamericana / Eos Films	Pasión en el mar	Arturo Ruíz Castillo
1956	Argos P.C.	El Sol sale todos los días	Antonio del Amo
1957	M.G. Martín / Prod. Benito Perojo	Madrugada	Antonio Román
1957	Prod. Orduña Films	El último cuplé	Juan de Orduña

<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
1957	Molinos Films	Héroes sin relevo	Sinesio Isla
1957	Estela Films / Imperial Films	Historias de la feria	Fco. Rovira Veleta
1958	Planeta Films	Una chica de Chicago	Manuel Mur Oti
1958	Interpeninsular / PECSA Films	¿Dónde vas Alfonso XII?	Luis Cesar Amadori
1958	Theseus Films / Día P.C.	Historia de un joven pobre	Marino Girolami
1958	Día P.C.	Una muchachita de Valladolid	Luis Cesar Amadori
1959	Carabela Films S.A.	El baile	Edgar Neville
1959	Producciones DIA	Una gran señora	Luis Cesar Amadori
1959	Coral P.C.	El Litri y su sombra	Rafael Gil
1960	Carabela Films S.A.	Mi calle	Edgar Neville
1960	Balcázar P.C.	Sueños de mujer	Alfonso Balcázar
1960	As Films S.A. / Tarfe Films S.A.	Navidades en junio	Tulio Demicheli
1960	Balcázar P.C.	¿Dónde vas triste de ti?	Alfonso Balcázar
1960	Tarfe Films / As Films	Maribel y la extraña familia	José María Forqué
1961	UNINCI / Gustavo Alatríste / Films 59	Viridiana	Luis Buñuel
1961	Suevia Films / Prod. Benito Perojo	Mi noche de bodas	Tulio Demicheli
1961	C.E.A. / Tarfe Films	Adiós, Mimí pompón	Luis Marquina
1961	As Films	La banda de los ocho	Tulio Demicheli
1961	Cooperativa ACTA	La venganza de Don Mendo	Fernando Fernán-Gómez
1961	Aspa P.C.	Margarita se llama mi amor	Ramón Fernández
1962	Apolo Films	Las gemelas	Antonio del Amo
1962	EOC (Escuela oficial de cine)	Diario íntimo	Manuel López Yubero
1962	Documento Films / Ízaro Films	La cara del terror	Isidoro Martínez Ferry
1962	EOC	Ha salido el suceso	Roberto Gavito
1962	As Films / Tarfe Films	El grano de mostaza	José Luis Sáenz de Heredia
1962	As Films / Eco Films	Ensayo general para la muerte	Julio Coll
1963	EOC	Tiempo negro	Wilhem Zienner
1963	Profilms 21	Los elegidos	Tulio Demicheli
1963	EOC	A este lado del muro	Angelino Fons
1963	Suevia Films	Chantaje a un torero	Rafael Gil
1963	Suevia Films / SNC	El secreto de Tommy	Antonio del Amo
1964	Ultra Film / Jaguar Films / Franco London Films	Minnesota Clay	Sergio Corbucci
1964	Suevia Films / Royal Film	Crucero de verano	Luis Lucía
1964	Ízaro Films / Pro Artis Ibérica / Impala	El extraño viaje	Fernando Fernán-Gómez
1964	Profilms 21 / Alpe Films	La primera aventura	Tulio Demicheli
1964	Halcón P.C. / Chamartín P.C.	Secuestro en la ciudad	Luis María Delgado
1964	Gregor Production / Tecisa	Los pistoleros de casa grande	Roy Rowland

<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
1965	Alpe Films	La barrera	Pedro Mario Herrero
1965	Coral P.C.	Currito de la cruz	Rafael Gil
1966	Coral P.C.	¡Es mi hombre!	Rafael Gil
1966	Suevia Films / Coral P.C.	Camino del Rocío	Rafael Gil
1966	As Films / Ada Films	Mayores con reparos	Fernando Fernán-Gómez
1966	Logar P.C.	Chantaje a un asesino	Enrique L. Eguiluz
1966	Albatros C.P.C. / Matheus S.r.l	Siete dólares al rojo	Alberto Cardone
1967	Alpe Films	Club de solteros	Pedro Mario Herrero
1967	Coral P.C.	La mujer de otro	Rafael Gil
1967	Castilla Coop. Cinematográfica / Centro Film	Siete espías en la trampa	Mario Amendola
1968	Coral P.C.	Verde doncella	Rafael Gil
1968	Coral P.C.	El marino de los puños de oro	Rafael Gil
1969	Época Films / Talía Films / Selenia Cinematográfica / Les Films Corona	Tristana	Luis Buñuel
1969	Coral P.C.	El relicario	Rafael Gil
1969	Coral P.C.	Un adulterio decente	Rafael Gil
1969	Logar P.C.	El perfil de Satanás	Juan Logar
1969	Balcázar P.C. / Tilma Films	El señorito y las seductoras	Ramón Fernández
1969	Atlántida Films	Las panteras se comen a los ricos	Ramón Fernández
1970	Balcázar P.C. / Radio Films S.A.E. S.A.	¿Quién soy yo?	Ramón Fernández
1970	Coral P.C.	El hombre que se quiso matar	Rafael Gil
1971	Coral P.C.	El sobre verde	Rafael Gil
1971	Juan de Orduña, P.C.	Viva la muerte...tuya	Duccio Tessari
1971	Coral P.C.	Nada menos que todo un hombre	Rafael Gil
1972	Coral P.C.	La duda	Rafael Gil
1972	Coral P.C. / Universal Production	La guerrilla	Rafael Gil
1972	Mundial Film / Tritone Cinematográfica	Detrás del silencio	Umberto Lenzi
1973	Goya P.C.	Goya	Rafael J. Salvia
1973	Vega Films / Mercofilms / Azor Films	Una vela para el diablo	Eugenio Martín
1974	Talía Films	Un curita cañón	Luis María Delgado
1974	Alfa Films / Lotus Films / Ízaro Films	Fin de semana al desnudo	Mariano Ozores
1975	Vision International Prod.	El socarrón	Jaime J. Puig
1975	Arturo González P.C.	El adultero	Ramón Fernández
1975	Coral P.C.	Novios de la muerte	Rafael Gil
1975	Coral P.C.	Olvida los tambores	Rafael Gil
1975	Dunamis Cinematográfica / Estudios	La llamada del lobo	Gianfranco Baldanello



AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
	Cinematográficos Roma / Professional Films		
1975	Coral P.C.	Los buenos días perdidos	Rafael Gil
1976	Coral P.C.	El alijo	Ángel del Pozo
1976	Azor Films	Volvoreta	José Antonio Nieves Conde
1976	Azor Films	Los hijos...de	Luis María Delgado
1976	Mino Films S.A.	Soria y Antonio Machado	Luis Mamerto López-Tapia
1977	Scorfilms S.A.	Fango	Silvio Fdez. Balbuena
1977	Azor Films S.A.	Doña perfecta	Cesar Fdez. Ardavín
1977	Emse S.A.	Pepito piscina	Luis María Delgado
1977	Azor Films S.A.	Esposa de día, amante de noche	Javier Aguirre
1977	Azor Films	Por tierras de España: Antonio Machado	Francisco Rabal
1977	Rafael Gil Álvarez	Dos hombres..., y en medio dos mujeres	Rafael Gil
1978	Azor Films S.A.	Estimado Sr. Juez	Pedro Lazaga
1979	5 Films S.A.	La boda del señor cura	Rafael Gil
1980	Bautista Soler Crespo	Hijos de papá	Rafael Gil
1982	Filmayer Coral	Las autonomías	Rafael Gil
1982	Manuel Salvador S.A.	De camisa vieja a chaqueta nueva	Rafael Gil
1984	Encite Coral	Las alegres chicas de Coslada	Rafael Gil

### 3.3. El giro realista de la fotografía. Una nueva generación.

En 1950 surgió una nueva generación de operadores jefe que vino a sustituir a los de la ya mencionada escuela de Guerner. Estos nuevos directores de fotografía fueron, entre otros, Francisco Sempere, Manuel Berenguer y Juan Mariné. Son factores relevantes los que permiten deducir un giro notable en el tipo de fotografía respecto al período anterior.

La posibilidad técnica de rodar de forma generalizada en exteriores reales con luz y el influjo neorrealista que ha dejado huella en España. Se realiza en ese momento un cine social que pretende hablar de la realidad. Muestra de ello es *Día tras día* (1951) de Antonio del Amo. Cine que resulta difícil por el momento político por el que atraviesa el país y que se ve privado de una posibilidad real de denuncia, por lo que recurre al ambiente, a la puesta en escena. Técnica adquirida del neorrealismo italiano. Estos operadores muestran una cierta sensibilidad hacia las innovaciones estéticas.

### 3.3.1. Manuel Berenguer (Alicante 1913 – Madrid 1999)

Procedente del cine amateur, comenzó su andadura en el mundo de la fotografía haciendo la *foto-finish* en carreras de galgos. Su interés por el cine le hizo marchar a Alemania para formarse. Allí conocería a Max William, un operador de noticiarios de la UFA (Universum Film AG) con quien trabajó como reportero (López, 2013: 15). A su vuelta a España ejerció como corresponsal de la FOX en Barcelona y durante la guerra civil realizó para Laya Films diversos documentales y reportajes, entre ellos *Expedición antifascista a las Baleares* (1936), *Jornadas de victoria: Teruel* (1938) o *Batallons de muntanya* (1938). Sobre los reportajes Berenguer dirá: “Son la mejor escuela para aprender a hacer cine. El reportaje da una gran agilidad mental para la composición” (Llinás, 1989: 181). Finalizada la contienda firmó algunos encargos para ayuntamientos como el de Benicarló para el que rodaría un documental sobre el Cristo de Benicarló (1940).

Su primer trabajo como 2º operador, ya en el llamado cine de ficción, lo tuvo en la película *Sierra de Teruel* (1938) del escritor francés André Malraux. En 1940 se estrenaría como director de fotografía con la cinta *13.000* (1940) para la productora Levante Films, con quien también firmaría títulos como *Pimentilla* (1941), *Sangre en la nieve* (1942) y *Cuando pasa el amor* (1943).

Berenguer trabajó con directores como Florián Rey en *La nao capitana* (1947), Eusebio Fernández Ardavín en *La dama del armiño* (1947), y, sobre todo, con Manuel Mur Oti en films tan espectaculares y complejos en su rodaje como *Cielo negro* (1951). Pero fue el hecho de que el director de fotografía Franz Planer le descubriera en el rodaje de *Orgullo y pasión*<sup>30</sup> (1957) de Stanley Kramer lo que le permitió formar parte del equipo técnico en cintas como *Rey de Reyes* (1961) de Nicolas Ray o *El Cid* (1961) de Anthony Mann. El reconocimiento que estos directores hicieron de su trabajo le sirvió para firmar la fotografía de cintas tan importantes como *55 días en Pekín* (1963) de Nicolas Ray o *Doctor Zhivago* (1965) de David Lean. Estos éxitos y el hecho de haber patentado junto a Franz Planer un sistema de lentes anamórficas de aproximación partida (Split diopters) hicieron que se convirtiera en el primer operador español en formar parte de la ASC (American Society of Cinematographers) (Sanderson, 2017).

---

<sup>30</sup> Aunque participó en esta película su nombre no está incluido en los títulos de crédito, de ahí que este título no esté incluido en su filmografía.



Figura 26. Manuel Berenguer, con camisa blanca a la derecha de la foto, con Juan Mariné y algunos de los actores en el rodaje de *La manigua sin Dios* (1948) de Arturo Ruiz Castillo. Fuente: Archivo personal Mariné.

Como operador de la llamada *nueva generación*, Berenguer será considerado el operador jefe más versátil de este periodo. Hace depender la calidad de las imágenes de las condiciones de cada película. Defiende una transparencia fotográfica que debe ser interpretada correctamente (Llinás, 1989: 182).



Figura 27. Fotograma de *Balarrasa* (1950) de José Antonio Nieves Conde

Aboga por una fotografía que contribuya activamente a la puesta en escena del film. Berenguer es uno de los primeros operadores en España en trabajar con poca luz, que además utiliza en los momentos clave. Es el primero en trabajar con los ángulos diafragmando al máximo para conseguir una profundidad de campo extrema (Llinás, 1989: 290).

Muestra una gran sensibilidad hacia las innovaciones estéticas, algunas ya empleadas por Toland en *Ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles, y que Berenguer aplicará en el rodaje de *Nada* (1947) de Edgar Neville. La película muestra un ambiente asfixiante, claustrofóbico, un ambiente revelado por la imagen a través de la puesta en escena. Espacios cerrados, techos bajos, inexistentes entradas de luz, luces contrastadas. Es a través de todos estos elementos como propone Berenguer obtener el suspense, la inquietud, la expectativa. Sin duda, la fotografía debe estar en consonancia con la acción. Berenguer dirá de la fotografía:

Cada escena debe tener la iluminación más apropiada al tema de la misma. Así como cada momento del guion tiene una significación determinada, la fotografía la tiene asimismo (Muñoz Suay, 1997: 25).



Figura 28. Fotograma de *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) de Luis García Berlanga.

Tabla 3.4 Filmografía de Manuel Berenguer  
 Datos obtenidos del Catálogo de cine español del ICAA. Elaboración propia.

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1936	Alberto Bayo	Expedición antifascista a las Baleares	Manuel Berenguer
1937	Laya Films	Aragón 1937	Anónimo
1938	Laya Films	Cataluña mártir	Jaume Marsillach
1938	Laya Films	Jornadas de victoria: Teruel	Manuel Berenguer
1938	Laya Films	Batallons de muntanya	Manuel Berenguer
1942	Aspa P.C. / Helios Films	Enemigos	Antonio Santillán
1942	Rafa Films	Canelita en rama	Eduardo García Maroto
1942	P.C. Alcázar	Sangre en la nieve	Ramón Quadreny
1942	De Climent	Mosquita en palacio	Juan Parellada
1942	Levante Films	Cuando pasa el amor	Juan López de Valcárcel
1943	Ricardo Soriano Films	El camino del amor	José María Castellví
1945	Nueva Films	Viento de siglos	Enrique Gómez
1946	Galatea Films	Dulcinea	Luis Arroyo
1946	Suevia Films	La nao capitana	Florián Rey
1946	Fígaro Films / Pegaso Films	La próxima vez que vivamos	Enrique Gómez
1947	CIFESA	Nada	Edgar Neville
1947	Sagitario Films	Cuatro mujeres	Antonio del Amo
1947	Suevia Films	Botón de ancla	Ramón Torrado
1947	Arturo Pérez Camarero	Así es Cataluña	Arturo Pérez Camarero
1947	Suevia Films	La dama del armiño	Eusebio Pérez Ardavín
1947	Horizonte Films	Las inquietudes de Santi Andia	Arturo Ruíz Castillo
1948	Sagitario Films	El señor Esteve	Edgar Neville
1948	Taurus Films	La manigua sin Dios	Arturo Ruíz Castillo
1948	Edgar Neville	El marqués de Salamanca	Edgar Neville
1948	ERCE / Sagitario Films	El huésped de las tinieblas	Antonio del Amo
1949	Sagitario Films	Un hombre va por el camino	Manuel Mur Oti
1950	Fernando Granada / S. Huget	Vértigo	Eusebio Fdez. Ardavín
1950	Aspa P.C.	Balarrasa	José Antonio Nieves Conde
1950	Paloma-Ares Films	Yo no soy la Mata-Hari	Benito Perojo



<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
1951	Intercontinental Films	Cielo negro	Manuel Mur Oti
1951	Suevia Films	La niña de la venta	Ramón Torrado
1951	Selecciones Capitolio	Debla, la virgen gitana	Ramón Torrado
1952	Union Films	Cabaret	Eduardo Manzanos
1952	Suevia Films	Pluma al viento	Louis Cuny / Ramón Torrado
1952	Chapalo Films S.A.	Los ojos dejan huellas	José L. Sáenz de Heredia
1952	UNINCI	Bienvenido Mr. Marshall	Luis García Berlanga
1952	Suevia Films	La estrella de Sierra Morena	Ramón Torrado
1953	Cervantes Films	Condenados	Manuel Mur Oti
1954	Ansara Films	La patrulla	Pedro Lazaga
1955	P.C. Ariel	La lupa	Luis Lucía
1955	Ansara Films	Cuerda de presos	Pedro Lazaga
1955	Santos Alcocer P.C.	La vida es maravillosa	Pedro Lazaga
1956	Suevia Films	Fedra	Manuel Mur Oti
1957	Eos Films	Horas de pánico	Donald Taylor
1957	Coop. Cinematográfica Fénix	Mi mujer es doctor	Camillo Mastrocínque
1957	Cinematográfica Elsa	Y eligió el infierno	Cesar Fdez. Ardavín
1957	Suevia Films / Planeta Films	La guerra empieza en Cuba	Manuel Mur Oti
1958	Unión Films	Una mujer para Marcelo	Giorgio Bianchi
1958	M.G. Films	Aquellos tiempos del cuplé	Mateo Cano / José Luis Merino
1958	Coop. Cinematográfica Fénix/ Theseus Films	La muchacha de la plaza de San Pedro	Piero Costa
1959		Mara	Miguel Herrero
1959	Ágata Films S.A.	La fiel infantería	Pedro Lazaga
1959	Coop. Cinematográfica Fénix	Contrabando en Nápoles	Lucio Fulci
1959	Hesperia Films S.A.	El lazarrillo de Tormes	Cesar Fdez. Ardavín
1959	Europea de Cine S.A.	Molokai, La isla maldita	Luis Lucía
1960	Samuel Bronston Production	El Cid	Anthony Mann
1960	Chapalo Film S.A.	Patricia mía	Enrique Carreras

<b>AÑO</b>	<b>PRODUCTORA</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>
<b>1960</b>	Guion P.C. / Prod. Benito Perojo	Un rayo de luz	Luis Lucía
<b>1960</b>	Hesperia Films	La culpa fue de Eva	Stefano Vanzina
<b>1961</b>	Samuel Brosnton Production	Rey de reyes	Nicholas Ray
<b>1961</b>	S.A.C.I. / Halcón P.C.	A hierro muere	Manuel Mur Oti
<b>1961</b>	Balcázar P.C.	Solteros de verano	Alfonso Balcázar
<b>1961</b>	Balcázar P.C.	Al otro lado de la ciudad	Alfonso Balcázar
<b>1962</b>	Castilla Coop. Cinematográfica	El Sol en el espejo	Antonio Román
<b>1962</b>	P.C. Tony Leblanc	Una isla con tomate	Tony Leblanc
<b>1963</b>	Esamer	Fuego	Julio Coll
<b>1963</b>	Cinematografía Marta S.L.	Se vive una vez	Arturo González
<b>1963</b>	Balcázar P.C.	Un balcón sobre el infierno	François Villiers
<b>1963</b>	Samuel Bronston Production	55 días en Pekín	Nicholas Ray
<b>1964</b>	Carabela Films S.A.	La otra mujer	François Villiers
<b>1964</b>	Hesperia Films S.A.	El sendero del odio	Marino Girolami
<b>1964</b>	A.C.E Films	El ataque duró siete días	Andrew Marton
<b>1965</b>	Jaime Prades S.A / DASA Films / Bronston International S.A.	Pampa salvaje	Hugo Fregonese
<b>1965</b>	Metro Goldwyn Mayer	Doctor Zhivago	David Lean
<b>1965</b>	Jaizkibel C.C.	Muebles de España	Pablo G. Zamora
<b>1965</b>	Lester Welch Prod. / Zurbano Films	El hijo del pistolero	Paul Landres
<b>1965</b>	Security Pictures	¿Hacia el fin del mundo?	Andrew Marton
<b>1965</b>	Zurbano Films	El sonido de la muerte	José Antonio Nieves Conde
<b>1966</b>	Zurbano Films	Huyendo del halcón	Cecil Barker
<b>1968</b>	PEFSA	Simón Bolívar	Alessandro Blasetti
<b>1968</b>	Cinerama	Al este de Java	Bernard L. Kowalski
<b>1968</b>	Balcázar P.C.	El rublo de dos caras	Etienne Périer
<b>1969</b>	Anabel Films S.A.	La residencia	Narciso Ibáñez Serrador
<b>1971</b>	Horizon Pictures	Nicolás y Alejandra	Franklin J. Schaffner
<b>1971</b>	Benmar-Zurbano	Una ciudad llamada bastarda	Robert Parrish

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1971	AIP	Asesinatos en la calle morgue	Gordon Hessler
1972	Orfeo P.C.	La cera virgen	José María Forqué
1972	Filmes Cinematográfica	La noche de los diablos	Giorgio Ferroni
1974	Royal Productions / Universum Film	La perla negra	Saul Swimmer
1975	Impala	Jo, Papá	Jaime de Armiñán
1975	Arturo González P.C.	Manchas de sangre en un coche nuevo	Antonio Mercero
1977	Hesperia Films	Las alimañas	Amando de Ossorio

### 3.3.2. Francisco Sempere (Madrid 1915 – Madrid 1979)

Obsesionado con el séptimo arte, aprendió cine viendo cine. Como el resto de sus compañeros de profesión Sempere llegó a ser director de fotografía de una forma autodidacta, observando a los maestros con los que trabajaba, como José Fernández Aguayo de quien será operador de cámara durante parte de los años 40 y del que dirá “Para mí, sin duda, el maestro más importante que he tenido” (Sempere, 1964), y estudiando las obras de operadores como Ubaldo Arata o Michel Kelber, con quien trabajó como 2º operador en la película *El doncel de la reina* (1946) de Eusebio Fernández Ardavín. Previamente, en el que fuera su primer título, ejerció labores de ayudante de cámara a las órdenes de Fred Mandel en el film *Nuestra Natacha* (1936) de Benito Perojo.



Figura 29. Francisco Sempere. Fuente: Archivo Fundación AGR



“Los técnicos españoles de fotografía aprendimos primero de los maestros extranjeros que trabajaron aquí y de los españoles que nos precedieron” (Sempere, 1964). Puede decirse entonces que Sempere fue educado directamente por Aguayo y Fraile, pero indirectamente por Guerner.

Sempere perteneció a ese grupo de operadores que dieran un giro realista a la fotografía a finales de los 40 y principios de los 50 y que aprenderían la profesión de manera autodidacta. Los 50 son los años en los que llegan las coproducciones a España y los operadores españoles tuvieron que adaptarse a nuevas formas y métodos de trabajo importados por los directores de fotografía extranjeros, sobre todo norteamericanos.

Su primer film como director de fotografía fue *Hermano menor* (1953) realizada por Domingo Viladomat. Durante la década de los 50 trabajó en varias ocasiones junto a directores como José Antonio Nieves Conde con quien en 1956 rodaría *Todos somos necesarios* un drama social rodado en el interior de unos vagones de tren en los que Sempere iluminó las miserias y prejuicios de los protagonistas como más tarde haría en *El pisito* (1959) de Marco Ferreri, cinta en la que trata a la perfección la oscuridad de los personajes y situaciones. Respecto a la luz a la hora de fotografiar a los actores dirá:

El tratamiento de ciertos planos es cuestión de matización de la luz y de buscar los lados más favorables (Sempere, 1964).



Figura 30. Fotograma de *El pisito* (1959) de Marco Ferreri

Ya en los años 60 filmará para Francisco Regueiro, director emergente alumno de la Escuela Oficial de Cine (EOC) en 1959, *Amador* (1965), un drama con el que Sempere lograría un espléndido trabajo con la profundidad de campo.

Con todo, sus colaboraciones más importantes las hará junto a Luis García Berlanga, a quien conoció en la EOC y con quien rodará cinco filmes entre ellos *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957) o *Plácido* (1961). Comedias con un tinte de crítica social que se hace posible gracias a la puesta en escena y a la vuelta al realismo de los operadores que, como Sempere en estos filmes, tratan de desvincularse del modelo cinematográfico hollywoodiense. Concediéndole la importancia que tiene convendrá de la fotografía:

Creo que es muy importante. Si consideramos los círculos concéntricos alrededor de una diana, podemos pensar que la diana no es precisamente la fotografía, pero sí que esta ocupa el cuarto o quinto círculo (Sempere, 1964).



Figura 31. Fotograma de *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga

Es la época del cine de folklóricas, niños prodigio, historias católicas y grandilocuentes epopeyas históricas, si bien hay directores que, como Berlanga, ponen en entredicho desde el humor la España de la época que presentaba el régimen a base de

tópicos. Sin la fotografía, en este caso de Francisco Sempere, no se alcanzaría la imagen sombría que muestran dichas comedias. Señala Sempere que “lo más difícil de fotografiar es la comedia porque exige que la fotografía sea transparente, que se vea todo. De ella proceden los más grandes operadores americanos e ingleses” (Llinás, 1989: 352).

A pesar de que el color ya estaba instaurado en el cine español, no sería hasta mediados de los años 60 cuando Sempere comenzaría a rodar en color y lo haría con el film de Giorgio Stegani *Adiós gringo* (1965), western realizado en coproducción entre España, Italia y Francia y en el que Sempere expone de manera ejemplar los amplios escenarios y paisajes en los que se desarrolla la acción.

Por lo que respecta a la producción, la década de los 60 fue un tiempo de bonanza para el cine español, aunque el hecho de que en estos años aumentasen las producciones y llegasen a rodarse 3 o 4 películas al mismo tiempo con un mismo equipo de rodaje no ocultaba el triste panorama del cine de la época. Así y todo, Sempere opinaría que para obtener los mejores resultados hay que tener un completo dominio de todos los factores que entran en juego en un rodaje y un método de trabajo, de ahí que sea preferible trabajar las más de las veces con un mismo equipo, con el que ya tienes cierta afinidad y has fortalecido ese método, frente a la opción de formar nuevos equipos de trabajo por cada película (Sempere, 1964).

Tabla 3.5 Filmografía de Francisco Sempere  
 Datos obtenidos del Catálogo de cine español del ICAA. Elaboración propia.

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1952	Itálica Films	Hermano menor	Domingo Viladomat
1953	Imago P.C.	Rebeldía	José Antonio Nieves Conde
1954	Hudesa / Norte Films	Llegaron siete muchachas	Domingo Viladomat
1955	Yago Films / Estela Films	Los peces rojos	José Antonio Nieves Conde
1955	Yago Films	La legión del silencio	José Antonio Nieves Conde / José María Forqué
1956	Águila Films / Films Costellazione	Calabuch	Luis García Berlanga
1956	Sagitario Films / Yago Films	Todos somos necesarios	José Antonio Nieves Conde
1957	Films Españoles Coop.	El inquilino	José Antonio Nieves Conde
1957		Auto de la pasión	Paulino Rodrigo Díaz
1957	Ariel S.A.	Los jueves milagro	Luis García Berlanga
1957	Ariel S.A.	Un hombre en la red	Riccardo Freda
1957	Ariel S.A.	La estrella de África	Alfred Weindenmann
1958	Documento Films	El pisito	Marco Ferreri
1958	Naga Films	Quince bajo la lona	Agustín Navarro
1959	Época Films S.A. / Tecisa / PROCUSA	Los chicos	Marco Ferreri
1959	Estudios Moro S.A.	Se vende un tranvía	Juan Estelrich
1959	PROCUSA / Chapalo Films S.A.	Diez fusiles esperan	José Luis Sáenz de Heredia
1959	Almasirio P.C.	El precio de la sangre	Feliciano Catalán
1959	Naga Films	El cerro de los locos	Agustín Navarro
1960	Naga Films	Un paso al frente	Ramón Torrado
1961	Jet Films	Plácido	Luis García Berlanga
1961	P.C. Tony Leblanc	Los pedigüños	Tony Leblanc
1961	San Pablo Films / Sintés Films	El pobre García	Tony Leblanc
1962	PROCUSA	Hipnosis	Eugenio Martín
1962	Ágata Films S.A.	Fra Diavolo	Miguel Lluch
1962	Naga Films	Sabían demasiado	Pedro Lazaga
1962	Halcón-Carabela	Mi Buenos Aires querido	Francisco Múgica

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1963	Documento Films / Ízaro Films	Escala en Hi-Fi	Isidoro Martínez Ferry
1963	Pedro Masó P.C. / C.B. Films S.A.	Operación embajada	Fernando Palacios
1965	Marte Films S.A.	Platero y yo	Alfredo Castellón
1965	Marte Films S.A.	La escalada de la muerte	Manuel Torres
1966	Trébol Films	Adiós, gringo	Giorgio Stegani
1966	Marte Films S.A.	Huida en la frontera	Manuel Torres
1966	Chamartín Prod. y Distrib. / Halcón P.C.	Aventura en las Islas Cíes	Luis María Delgado
1967	PICASA	Las cicatrices	Pedro Lazaga
1967	PM P.C.	Aventura en el laboratorio	Ramón Torrado
1967	PM P.C.	Aventura en el palacio viejo	Manuel Torres
1967	Hispamer Films P.C.	El coleccionista de cadáveres	Santos Alcocer
1968	Orfeo P.C.	La vil seducción	José María Forqué
1968	Redfilms	Setenta veces siete	Félix Acaso
1968	Ministerio de la Gobernación	Tráfico: Documento II	Manuel del Río
1968	Saeta Films	Prisionero en la ciudad	Antonio de Jaén
1968	Estudios Moro	¡Dame un poco de amooooor...!	José María Forqué
1969	Atlántida Films S.A.	Los desesperados	Julio Buchs
1969	Orfeo-Incine	Pecados conyugales	José María Forqué
1970	Carthay Continental	El cóndor	John Guillermin
1972	Talia Films	Triángulo	Rafael Moreno Alba
1972	Suevia Films	El vikingo	Pedro Lazaga
1972	PROCISA	España puerta abierta	Tad Danielewski
1972	PROCINOR	Mil millones para una rubia	Pedro Lazaga
1973	Suevia Films / Star Films S.A.	El chulo	Pedro Lazaga
1973	Rioma Films	Don Quijote cabalga de nuevo	Roberto Gavaldón
1974	Emaus Films S.A.	Infamia	Giovanni D'era
1974	San Telmo Films	Así es la SEAT	José Luis Aguilar
1974	Cámara P.C. S.A.	Una mujer prohibida	José Luis Ruíz Marcos
1974	Star Films S.A.	No profanar el sueño de los muertos	Jorge Grau
1975		Exosmosis	Javier Aguirre
1975	Hesperia Films S.A.	Largo retorno	Pedro Lazaga

AÑO	PRODUCTORA	TÍTULO	DIRECTOR
1975	Profilmes S.A.	La casa grande	Fco. Rodríguez Fernández
1975		Vibraciones oscilatorias	Javier Aguirre
1976	Imapal	La espada negra	Francisco Rovira Beleta
1976	Azor Films	Más allá del deseo	José Antonio Nieves Conde
1976	Coral P.C.	A la legión le gustan las mujeres... (Y a las mujeres les gusta la legión)	Rafael Gil
1978	Impala	Hierba Salvaje	Luis María Delgado

### 3.4. Aportaciones a la historia del cine

Consideremos la importancia de la figura y el trabajo de los directores de fotografía. Como creadores de imágenes y garantes de la idoneidad de estas en la narración, se han enfrentado a innumerables retos técnicos y artísticos para concluir con éxito los proyectos de directores y compañías productoras y llevar a término sus exigencias visuales dando a la historia del cine español grandes nombres y títulos.

Desde el expresionismo, traído de la pintura, cuya estética determinará el cine español de la década de los 40 y buena parte de los 50, hasta el paso del cine mudo al sonoro o el ascenso del blanco y negro al color, los directores de fotografía han fomentado técnicas y estilos lumínicos logrando una relevancia tal que les ha convertido en fuente de inspiración para siguientes generaciones y ha hecho de sus filmes obras representativas de un género.

Fueron muchas las vanguardias que impusieron una serie de singularidades - encuadres, iluminaciones, etc.- que los operadores tuvieron que encarar. De esas confrontaciones surgirán títulos como *La calle sin sol* (1948) emparentada con el llamado realismo poético francés<sup>31</sup>, *Día tras día* (1951) film de estética realista rodado por Juan Mariné cámara en mano y que será analizado algunos capítulos más adelante, o *Los jueves, milagro* (1947). Cintas todas ellas que supondrán una revolución en la historia del

<sup>31</sup> Esta estética se sitúa hacia 1936 y consiste en un conjunto de películas pertenecientes a diferentes géneros que, sobre la base realista de los espacios dramáticos -calles, puertos, brumas- y de personajes marginales -mujeres víctimas, desertores, estafadores-, propone una mirada a la vez nostálgica y amarga, optimista y crítica (Sánchez Noriega, 2012: 315)

cine español por lo novedoso de sus métodos y que, a día de hoy, podemos considerar verdaderos clásicos.

Otro rasgo característico de los directores de fotografía fue su gusto por la experimentación con los distintos materiales de que se valían en los rodajes. Tanto es así que todos estos operadores experimentaron con técnicas aplicadas al laboratorio para trabajar directamente con la película y conseguir de esta manera la imagen deseada y el contraste justo de la misma.

Todas estas afirmaciones quedan fundamentadas en el trabajo de cuatro de los más destacados operadores que ha dado el cine español. En particular Alfredo Fraile, quien reconoció la importancia de determinadas referencias pictóricas en su búsqueda de un estilo fotográfico personal (Rubio, 1995:123). Pintores como Rembrandt, Murillo, pero sobre todo José de Ribera fueron maestros en los que se inspiró para conocer la naturaleza del claroscuro, técnica lumínica que aplicó con gran maestría en obras como *El clavo* (1944). Se puede hablar, por tanto, de un cierto barroquismo lumínico en oposición al incipiente vanguardismo que pretende el cine durante los primeros años 40. De igual modo José F. Aguayo quien, como se ha dicho anteriormente, fue el mejor fotógrafo de actores y actrices por el cuidado que ponía al iluminar sus rostros; para ello tenía muy en cuenta la posición y altura de focos y demás objetos lumínicos que pudieran ayudar a acrecentar su belleza.

Por su parte Manuel Berenguer y Francisco Sempere realizarán excelentes trabajos con la profundidad de campo. Baste como muestra la mencionada película *Los jueves, milagro* donde Sempere conseguirá unos maravillosos movimientos de cámara. Además, y gracias a la influencia que sobre él tuvo Aguayo, pondrá especial cuidado en la iluminación de los actores buscando, al igual que su antecesor, los lados más favorables de estos y una matización óptima de la luz. Manuel Berenguer por otro lado se enfrentará a rodajes complejos como por ejemplo el del film *Cielo negro* (1951) donde a las órdenes del director Manuel Mur Oti consiguen crear uno de los planos más significativos de la historia del cine con un travelling de 500 metros que acompañan a la actriz en su carrera bajo la lluvia. Pero Berenguer, además, desarrollará junto a Franz Planer las lentes anamórficas de aproximación partida que permiten enfocar simultáneamente un sujeto en primer plano, muy cercano a la lente, y otro que se encuentre más lejano sin necesidad de tener que recurrir a una enorme cantidad de luz y diafragmas muy cerrados, aunque de todos modos se trate de una película rodada con unos niveles de intensidad de luz muy altos (Aguilar, 2012).

En suma, las contribuciones técnicas y estéticas de todos estos profesionales son parte fundamental de la historia de la dirección de fotografía, una historia de la evolución lumínica y técnica a la que todos y cada uno de los operadores han contribuido con su creatividad, ingenio y estilo propios.







## 4

# JUAN MARINÉ Y LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

### 4.1. Notas biográficas y trayectoria profesional

Hijo único de Enrique y Josefa, Juan Mariné Bruguera nace el 31 de diciembre de 1920 en el 170 de la Calle Roselló, en la ciudad de Barcelona. Aunque en el seno familiar había varios futbolistas, Mariné siempre quiso ser ingeniero, algo que no pudo conseguir. Como cuenta el propio director, una beca era la única forma de costearse los estudios (Soria, 1991, pág. 16) y él perdió esa beca por motivos de salud. El temprano interés por la ingeniería ya revela el gusto por la experimentación y la investigación que llevaría a cabo en su trayectoria como director de fotografía y, especialmente, en su faceta como restaurador, que a día de hoy continúa ejerciendo.

El primer contacto con el mundo del cine se produce en 1924, cuando su madre empieza a llevarle a las proyecciones de cine mudo que por entonces se hacen en sesiones dobles. Es en ese momento cuando se desata su afición por una disciplina que pronto se convertiría en una pasión y una forma de vida.

Su primera experiencia con las cámaras se produce de forma casual en 1934, de la mano de José Vilaseca, un tío de su padre encargado del mantenimiento de las cámaras Super Parvo en los Estudios Orphea. Mariné acompañaba a su tío al rodaje de *El octavo*

*mandamiento* -dirigida por Arturo Porchet- y de manera fortuita, acaba trabajando de meritorio en la misma. Como él mismo narra: “Prestaba mucha atención a lo que hacían el segundo operador y el operador jefe y además enchufaba constantemente las cámaras que el ayudante olvidaba enchufar. Esto hizo gracia al director, que me propuso acudir a echar una mano al rodaje. Acepté y después de esto Porchet me ofreció trabajar en su siguiente película.” (Soria, 1991, pág. 20).

#### 4.1.1. Ayudante de cámara

A diferencia de otros operadores como Juan Antonio Baena o Luis Cuadrado, Mariné no se forma en ninguna escuela. Todos sus conocimientos son adquiridos de manera autodidacta. Su ciencia la adquiere día tras día en los estudios de cine, película tras película, en cada uno de los rodajes y en cada uno de los puestos por los que pasa (Lorén, 1998). Sus referentes estéticos son, entre otros, Arthur C. Miller, Nicholas Musuraca, Harry Stradling y Gregg Toland, de quien adopta una fotografía luminosa, pero con sensación de verismo en las escenas; o Goesta Kottula, de quien toma la teoría de la luz cruzada y con el que trabajará como ayudante en la película musical *Nosotros somos así*, rodada en 1937 (Fernández Colorado, 1998, pág. 237). Todos sus referentes son nombres europeos debido a la demanda que tiene el cine español de operadores extranjeros.

Entre 1930 y 1939 en España se realiza lo que se puede denominar cine libertario o revolucionario, por cómo se hace y lo que refleja. Mariné lo refiere como “un cine hecho con esfuerzo y cariño” (Almela, 2010). En estos años, el cine es considerado un espectáculo popular, de masas. Esta circunstancia hace que un sindicato como la CNT lo vea como un instrumento muy eficaz de propaganda y expresión artística dando origen a productoras con proyecto de continuidad, como el Sindicato de Trabajadores del Espectáculo (SUEP), creado en 1930. Estas productoras realizan un cine social que muestra las carencias de la sociedad. Ejemplo de ello es *Reportaje del Movimiento Revolucionario en Barcelona* (1936) de Mateo Santos, rodado y sostenido administrativamente según el plan de producción de la CNT. En 1931 llegará el cine sonoro coincidiendo con la instauración de la República en España.

En 1936 se produce la socialización de la industria del cine en Barcelona y como consecuencia 112 cines y 12 salas de teatro quedan bajo poder obrero y será el sindicato quien decida qué películas se producen y se proyectan, y lo que es más importante, cuál será el salario de los trabajadores del cine. Juan Mariné, que en este tiempo reside y trabaja

en Barcelona, cuenta cómo de un día para otro se le retira el carné de la Unión de Técnicos Cinematográficos a la que pertenecía, para serle entregado uno de la CNT FAI (Almela, 2010). Juan Mariné se encuentra desempeñando labores de ayudante de cámara en *La canción de mi vida* (1936) dirigida por Miquel Josep Mallol, cuyo rodaje queda interrumpido temporalmente por el inicio de la guerra civil. A partir de ese momento participará en la filmación de documentales como *Barcelona trabaja para el frente* (1936) de Mateo Santos, que narra la organización de la retaguardia barcelonesa. Explica Mariné que tanto la dirección como la producción establecían qué contenidos se podían rodar - mercados en los que se cargaban los camiones que iban para el frente, mujeres que cosían ropa para el frente y para los pobres, etc.- Desde el punto de vista técnico, estos rodajes tenían además como dificultad añadida el equipo utilizado, cámaras Super Parvo que llegaban a pesar cerca de 80 kilos (Almela, 2010).

En estas mismas fechas surge en Barcelona, la productora de noticiarios Laya Films, en la que Mariné, tras dejar la CNT, trabajará 183 días. Cuenta que la productora entregaba para los rodajes dos cajas de 30 metros de película cada una y se estaba obligado a entregar una noticia montada que tuviese 30 metros (Soria, 1991, pág. 26). Mariné compaginará el trabajo en los noticiarios con su labor de ayudante de fotografía en los rodajes de diversos filmes.

En octubre de 1936 la CNT crea el primer Comité de Producción en el que se decide hacer un cine proletario y social que tiene su origen en el cine alemán. La primera película que se rueda es *Aurora de Esperanza* (1937) de Antonio Sau en la que Mariné trabajará como foquista a las órdenes de Adrián Porchet, con el que ya había colaborado anteriormente.



Figura 32. Equipo de rodaje de Aurora de Esperanza (1937). Fuente: Archivo personal Mariné

Se trata de una película considerada como el precedente del neorrealismo europeo y uno de los trabajos más importantes de los 100 años de cine español (Almela, 2010). Asimismo, cabe mencionar la serie de noticiarios *Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón* (1936), también filmada por Adrián Porchet. En palabras de Mariné, “estos noticiarios resultaron preciosos y tuvieron un gran éxito de público” (Almela, 2010).

El 19 de noviembre de 1936 la CNT filma *El entierro de Durruti*, donde Mariné es ayudante de cámara. En 1937 trabajará como ayudante de fotografía en *¡Nosotros somos así!*, película musical con una gran carga ideológica interpretada por niños. De nuevo, como ayudante de fotografía, trabajará en el rodaje de *Paquete, el fotógrafo n° 1* (1938) de Ignacio F. Iquino y como foto fija en *Molinos de viento* (1937) de Rosario Pí. *Nuestro culpable* es una de las últimas películas de cine anarquista que se estrenó en los cines en 1938.

El elevado número de películas rodadas en un mismo año deja patente que, a pesar de la guerra, el cine sigue siendo uno de los principales entretenimientos y la gente sigue acudiendo de forma masiva a las salas a ver los estrenos. Durante la dictadura franquista muchas de estas películas quedarían relegadas al olvido y buena parte de los profesionales abocados al exilio. Mariné cuenta, con cierta nostalgia, cómo se sintió muy feliz siendo participe de este cine, trabajando y rodando todas estas películas (Almela, 2010).

En la primavera de 1938, con tan solo 17 años, Juan Mariné es llamado a filas incorporándose en la denominada *Quinta del biberón*, concretamente a la 60 División 224 Brigada Mixta, comandada por el Mayor Manuel Ferrándiz Martín.

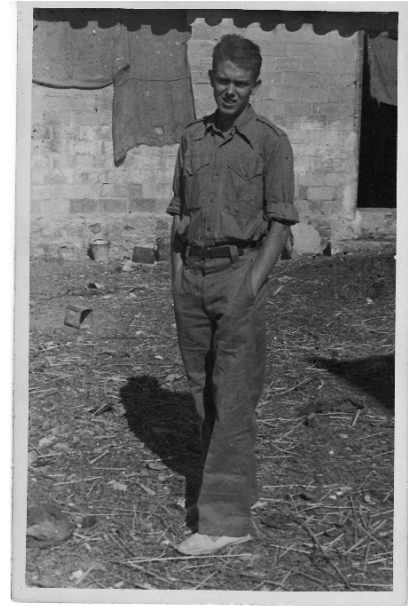


Figura 33. Juan Mariné en el frente.  
Fuente: Archivo personal Mariné

La *Quinta del biberón* era una leva formada por unos 30.000 jóvenes de no más de 18 años que por orden del presidente de la Segunda República, Manuel Azaña, tuvieron que participar en batallas como la del Merengue en el frente del Segre, de la que el propio Mariné cuenta: “Después de las Batallas del Merengue y Monteró el día 26 de mayo 1939 quedamos 19 de los 150 que éramos. A los que quedamos vivos nos recogió un camión de noche, a oscuras nos lleva a Preixens, por la mañana a mis dos compañeros, Joaquín Galve Pequero y Graciniano Gómez Catón les ponen la Medalla del Valor y les ascienden a cabo porque con su actuación nos salvaron la vida” (Mariné, 2018).

Tras este periplo lo destinan al XVIII cuerpo del ejército bajo las órdenes de Enrique Lister donde ejerce como fotógrafo de guerra y, en sus propias palabras, “aprende fotografía haciendo y tirando fotos” (Soria, 1991, pág. 30). Su labor era hacer las fotografías de campaña, tomar panorámicas del frente y fotografiar el campo enemigo.

Su apoyo a la Segunda República le lleva a ser recluido en varios campos de concentración franceses. Primero en el campo de Saint Cyprien, del que logra escapar, y tras ser apresado de nuevo, es internado en el campo de Argelès-sur-Mer donde las condiciones de vida eran todavía peores. Esta situación lleva a Juan Mariné a emprender la huida la noche del 2 de enero de 1939. Aprovechando un descuido de los guardias se lanza al mar y consigue llegar a nado hasta el pueblo. Una vez allí encuentra un horno en

el que en ese momento se encontraba trabajando el panadero que al verle en aquellas condiciones le proporciona cobijo y comida. Tras todo esto toma la que, él mismo considera la mejor decisión posible: entregarse como prisionero de guerra en el consulado español. Su entrega provoca el internamiento en el campo de concentración de la Rinconada en Sevilla. Finalizada la Guerra Civil es obligado a cumplir con el servicio militar tarea que compagina con su trabajo como suplente del proyccionista en el Cine Esperanza y como ayudante en Fotos Edo, el estudio que Enrique Amer tenía en la calle Velázquez nº3, en Sevilla (Soria, 1991, pág. 34).

De allí es trasladado a Barcelona, su ciudad natal, donde se presenta a la convocatoria para fotógrafo del Estado Mayor siendo una de las pruebas que debe realizar la fotografía de algunos cuadros del pintor granadino Moreno Carbonero. El resultado de su trabajo le hizo merecedor del puesto y es encargado por el comandante de la 4ª Región Militar José Ruíz-Fornells para hacer la inspección y fotografía de los campos de prisioneros republicanos. Su misión consistía en recorrer los campos de prisioneros para ver cuál era su situación. Finalizada la guerra y tras un proceso de “depuración política”, Mariné se reincorporará al cine como profesional.

#### **4.1.2. Director de fotografía**

Durante la década de los 40 Mariné ejerce de segundo operador en Barcelona bajo la tutela de figuras como Alfredo Fraile o Manuel Berenguer, entre otros. Esto contribuye a su formación profesional descubriendo las posibilidades y destrezas que requiere el manejo de una cámara de cine. A pesar de la situación económica y social que vive el país, el público demanda distracción, algo que seguirá encontrando en el cine. Realizar filmes en serie es algo habitual. Se producen un gran número de películas sin grandes complejidades, ni demasiada creatividad y donde se tiende a trabajar siempre con los mismos equipos, tanto humanos como materiales. En estos años la productora de referencia en España es CIFESA que propicia un gran número de filmes y forma a grandes profesionales (Fanés, 2007). Uno de ellos es Juan Mariné.

Cuando CIFESA traslada su sede a Madrid, centro de la actividad cinematográfica nacional, Mariné decide hacer lo mismo. La razón que esgrime es que en Madrid se está haciendo un cine de calidad mientras que en Barcelona se produce un cine poco prometedor y para “salir del paso”. Barcelona es la capital de subproductos de serie B, muy económicos y con apariencia de cosmopolitismo (Soria, 1991, pág. 40). Mariné se



traslada a Madrid en 1948, coincidiendo con su estreno como director de fotografía en uno de los episodios de *Cuatro Mujeres*, de Antonio del Amo.



Figura 34. En la fotografía Juan Mariné detrás del actor Carlos Muñoz en el rodaje de *Cuatro Mujeres* (1948). Fuente: Archivo personal Mariné

En realidad, el operador era Manuel Berenguer, pero ante la imposibilidad de hacerlo, encarga el trabajo a Juan Mariné. A partir de entonces no dejará de trabajar en lo que ha sido su vida, el cine, del que se considera “un amante más que un profesional” (Carlos, 2008).

Aprovechando la bonanza económica del sector en ese momento, y en previsión de la llegada de una mala racha, Mariné coge el traspaso del estudio fotográfico Walken, - perteneciente al fotógrafo José Calvache<sup>32</sup>- en el número 8 de la calle Sevilla de Madrid, con todos los equipos necesarios para poder trabajar: ampliadoras, máquinas de retratar y demás aparataje.

El propio Mariné cuenta que con el dinero que le proporciona el estudio puede embarcarse en producciones como *Noventa minutos* que realizó con Antonio del Amo en 1949. Además, también le permite seguir investigando e introduciendo mejoras desde el

---

<sup>32</sup> Hijo del fotógrafo Diego Calvache Yáñez y hermano de Diego y Antonio Calvache Gómez de Mercado, con los que también compartió profesión. José Calvache trató de desvincularse de la firma paterna, instalándose con el seudónimo Walken, cuyas fotografías llenaron las páginas de la revista *La Esfera* en su sección “Éxitos teatrales”. Retrató a las más importantes vedettes y actrices teatrales de su tiempo como Margarita Xirgú o Paloma Luján, especialmente entre 1925 y 1936. También destacó en la fotografía taurina, al igual que su hermano Diego (Sánchez Vigil, 2000).

punto de vista de la fotografía en los filmes en los que trabaja, es decir, podía experimentar.

En el estudio trabajan seis personas entre los que se encontraban Julián Puello - retocador y empleado de Calvache- y Pepe Brandy, cuñado de Juan Mariné. En esta época Mariné ya ejerce como director de fotografía por lo que acude al estudio solo cuando le requieren para solucionar algún problema. El estudio se dedica al revelado de las fotografías de los conocidos como “Leikeros” que retratan a los turistas que pasean por Madrid. Si el trabajo final era satisfactorio esos mismos turistas acababan encargando al estudio otros trabajos e incluso ampliaciones de las primeras fotografías. Además, el estudio realiza fotografías a muchos de los artistas de la época que trabajan en Madrid: toreros, actrices y cantantes. Su buena localización, en pleno centro de Madrid, supone una ventaja para el negocio, retratando a buena parte de la sociedad de la época.

Entre 1953 y 1956 el Banco de Bilbao amplía sus instalaciones gracias a la adquisición de las fincas colindantes, prolongando la fachada principal por la calle Sevilla. Esto supone la expropiación, en el año 53, del estudio fotográfico Walken al que conceden quince días para marcharse del edificio. En ese momento Mariné se encuentra inmerso en el rodaje de varios filmes y no puede acudir para recoger todas las pertenencias que tiene en el estudio, entre las que se encuentran un baúl lleno de fotografías familiares.

En suma, la década de los 50 es la etapa de consolidación y reconocimiento de Juan Mariné como uno de los directores de fotografía más importantes, posición que alcanza por méritos propios y después de trabajar con grandes figuras del cine español.

#### **4.1.3. Investigación y restauración**

La investigación es una constante en su trayectoria, actividad que compagina con su trabajo como director de fotografía. En ocasiones espacia sus trabajos profesionales para dedicar tiempo al estudio de los sistemas de alta definición de la imagen, sufragando los gastos con sus propios ingresos ya que, como cuenta en más de una ocasión, no recibe ayudas de ninguna institución (Soria, 1991, pág. 106).

Los resultados de estas investigaciones le hacen merecedor del Premio de Investigación Juan de la Cierva (1974), por la invención y construcción de una máquina para eliminar imperfecciones a películas antiguas (Elorriaga, 2013). Gracias a este premio el Ministerio de Cultura le cede una pequeña estancia en la entonces Escuela Oficial de Cine (EOC), para que instale su laboratorio y continúe con sus investigaciones.

Investigar requiere inversión, por lo que se inicia en el cine publicitario que, como él mismo señala, exige menos tiempo y aporta más ingresos (Soria, 1991, pág. 104). Permanecerá en la EOC hasta que Filmoteca Española establece su sede en dicho edificio (1976). Son numerosas las ocasiones en las que Filmoteca precisa de su opinión y criterio por lo que le plantean la posibilidad de contratarle. Mariné, próximo a la jubilación, acepta la oferta y a comienzos de los años 80 entra a formar parte de la plantilla de Filmoteca Española, donde desarrolla su labor como restaurador. A pesar de trabajar para un organismo público, continúa invirtiendo sus propios recursos y la dotación económica que le proporcionan los premios, entre ellos el de Cinematografía en 1994, para la adquisición y construcción de maquinaria para su labor como restaurador. Sin duda, sus conocimientos del fotograma y las emulsiones, junto a su capacidad de aprendizaje constante, hacen posible la restauración de un gran número de películas que de otra manera habrían desaparecido (Lorén, 1998).

La gran mayoría de los filmes que pasan por sus manos forman parte de la historia del cine mudo español. Un cine que es olvidado, cuando no destruido, por causas como la falta de interés por su conservación, la ausencia de filmotecas que lo conserven, la desaparición de las empresas propietarias de los negativos, los incendios de los laboratorios o la venta de celuloide para aprovechar sus componentes. A esto hay que sumar el deterioro producido por el tiempo sobre los nitratos primitivos e incluso las políticas de la propia administración, que, en determinados momentos, solicitó su destrucción sin el copiado previo sobre película de seguridad.

En 1961, NODO, Filmoteca Española y RTVE, quemaron todos los nitratos que encontraron (RTVE, 1989).

Como restaurador, los problemas más frecuentes a los que se enfrenta son la suciedad de las películas, las rayas y las manchas que estos soportes presentan. Conocido como “el luthier de las máquinas”, restaura una docena de películas con su primera máquina (Mariné, 2012), un aparato de copiado diseñado por él mismo, que le permite el emplazamiento correcto de cada fotograma para dar estabilidad a la imagen y eliminar las rayas y marcas, además de la reparación de roturas y deformidades.

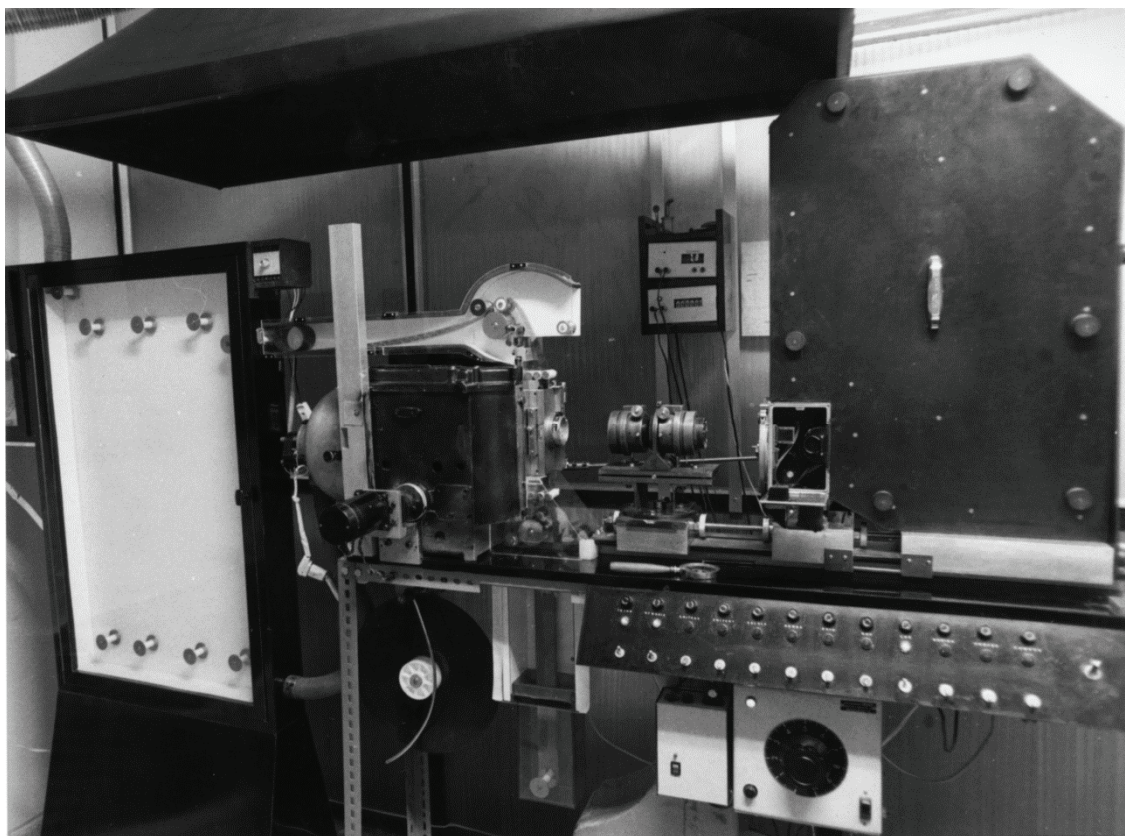


Figura 35. Máquina diseñada y fabricada por el propio Juan Mariné para la restauración de películas. Fuente: Archivo personal Mariné

Mariné será un referente en el proceso de recuperación y restauración de varias cintas, entre ellas, *La reina joven*, protagonizada por Xirgú entre 1916 y 1920, y encontrada por la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en la buhardilla de un antiguo exhibidor cinematográfico en Benissa, Alicante. La película sería trasladada a la Filmoteca Española para su restauración, proceso del que se ocupará Mariné en 1989. El objetivo era detener, por medio de una serie de procesos, la descomposición que estaba sufriendo. El tratamiento pasa por el desenrollado de la cinta, examen del film, así como el lavado y secado de la película que paralice el proceso químico de destrucción del nitrato. Con este procedimiento Mariné va a restaurar filmes como *La venenosa* (1928) con Raquel Meller como protagonista, *Castigo de Dios* (1925) o *La aldea maldita* (1930).

Sin embargo, la verdadera dificultad se encuentra en el arreglo de las descompensaciones de luz, fallos en el proceso de revelado, y otras deficiencias de origen, bastante frecuentes, dado el carácter artesanal del cine de la época. Por ejemplo, la ausencia de fotogramas en un plano era algo bastante común debido a que los

proyeccionistas cortaban las películas, situación que Mariné solventaba duplicando el fotograma anterior y posterior, siempre que el movimiento de los personajes lo permitía.

Estas intervenciones no están exentas de enfrentamientos con críticos y cineastas, que opinan que las cintas deben mantenerse como están. Sin embargo, Mariné considera que, además de eliminar manchas y rayas –proceso muy sencillo– hay que poner en valor el trabajo de quienes rodaron la película y saber clasificar y discernir los defectos que se han impreso sobre una película a causa de un mal procesado de la copia que se tiene entre manos.

En su opinión, los principales problemas a los que se enfrenta la conservación del patrimonio cinematográfico español son la infinidad de copias que se tiran directamente del negativo, hasta que este queda prácticamente destruido, así como la degradación del color. Bajo su criterio, hay que hacer una dignificación de esas películas y restaurarlas fotográficamente acercándolas a lo que eran en su origen (RTVE, 1989). El objetivo es lograr una definición fotográfica superior a la que tienen ahora para que un positivo sea igual al negativo sin aumento del coste económico (Fernández Colorado, 1998, pág. 250).

Inmerso en la restauración del filme *La reina joven*, descubre que la máquina empleada hasta ese momento no puede utilizarla debido a la contracción y mal estado de la película. Su pasión por el cine y por la conservación del mismo le llevará a viajar a Estados Unidos e Inglaterra para conseguir la máquina con la que se realizan los trucajes de la película *Superman*. Una vez en su poder le practica una serie de modificaciones para poder trabajar con ella<sup>33</sup>. A día de hoy, sigue trabajando con ella en las instalaciones de la ECAM donde, a sus 99 años, ejerce una doble tarea, la restauración de viejas películas y la investigación sobre la alta definición de la imagen.

## 4.2. La técnica fotográfica de Juan Mariné

De formación autodidacta, sus primeros acercamientos al oficio son como ayudante de cámara o como segundo operador, labores en las que adquiere la experiencia y conocimientos necesarios para iniciar su andadura como director de fotografía, singladura a la que llega de forma casual en 1934, con el rodaje de *El octavo mandamiento*.

Puede decirse, tal como expresa André Bazin en su obra *What is Cinema?* (Bazin, 2004), que es con *Ciudadano Kane* (1941) del director Orson Wells y *Paisa* (1946) dirigida por

---

<sup>33</sup> Información obtenida de la entrevista en el programa Siluetas de RNE en el año 2012.

Roberto Rossellini cuando se produce el giro del cine hacia el realismo. Este giro y la búsqueda de lo social, esto es, una forma de hacer ver la fractura que la guerra deja en la sociedad, la realidad que toca vivir tras el conflicto.

De ahí la preferencia por emplazamientos de cámara con una acentuada profundidad de campo, una incesante movilidad de cámara, un cambio de focalización de unos personajes a otros y la necesidad de tener un completo dominio de todos los factores que entran en juego.

Los rasgos de este cine tienen su reflejo en trabajos como *Nada* (1947) de Edgar Neville, película en la que Juan Mariné trabaja como ayudante de cámara. La fotografía de este filme pone de manifiesto algunas de las innovaciones aplicadas por Toland en *Ciudadano Kane* (1941), como el empleo del gran angular para lograr profundidad de campo e iluminar con acusados contrastes el conjunto de la imagen (Serra, 2000); o el cierre de los decorados con techos artificiales. Estos procedimientos también habían sido empleados por Stanley Cortez en *El cuarto mandamiento* (1942), de Orson Welles. El mismo Mariné cuenta que el equipo técnico que trabaja con Neville mantiene sesiones de estudio sobre *El cuarto mandamiento* inspirándose en su concepción de la fotografía y el espacio escénico (Llinás, 1989, pág. 81).

El año 1948 viene marcado por la escasez de material cinematográfico en España. Mariné trabaja como operador en *La otra sombra* de Eduardo García Maroto, y al mismo tiempo, se rueda *Siempre vuelven de madrugada* de Jerónimo Mihura, con Jules Krüger como operador. Ambos trabajan con el mismo material, sin embargo, Mariné descubrirá que, para obtener un buen resultado final, y optimizar la calidad del negativo usado durante el rodaje, es necesario latensificarlo, esto es, velar ligeramente el material después de impresionarlo.

Junto a la escasez de material cinematográfico, en la España de posguerra se suman las restricciones de luz, obligando a que muchos rodajes se tengan que realizar por la noche, con los problemas que esto plantea para la fotografía. Sin embargo, para Mariné las dificultades son oportunidades de investigación y búsqueda de soluciones. En este caso, somete a la película a vapores de mercurio y después la densifica, colocando un difusor en los proyectores con lo que consigue una luz difusa que amortigua las luces demasiado intensas. Hoy, la luz difusa se utiliza en todo el mundo para quitar dureza a la película.

Tras estos trabajos, cuenta el propio Mariné que Krüger comparó las proyecciones constatando la diferencia de calidad pese a trabajar con el mismo material de rodaje



(Soria, 1991, pág. 52). Este episodio es una muestra de la labor de investigación y estudio que Juan Mariné desarrolló en su carrera como director de fotografía, marcando la diferencia con otros operadores que trabajan con el material disponible sin aplicar soluciones de mejora.

Más allá de su labor como operador, Mariné dedica todo su tiempo a optimizar y obtener el máximo rendimiento de los materiales (Soria, 1991, pág. 80). Demuestra un gran dominio del blanco y negro captando exteriores con gran expresividad y dramatismo mediante la relación directa que existe entre los filtros y las emulsiones de las películas. En un rodaje, un director de fotografía suele emplear dos tipos de negativos -más lentos si son para filmación en exteriores y más rápidos en el caso de interiores-, a diferencia de Mariné, que llega a utilizar cinco o seis diferentes, incluso combina distintas marcas demostrando un dominio de los contrastes que no todos los operadores poseen (Pérez, 2014).

Su capacidad resolutoria se pone a prueba en momentos complicados de los rodajes, como sucede en la película *Día tras día* (1951), para la que compró una cámara Eyemo -utilizada en los conflictos bélicos para rodar noticias y en la ficción para el rodaje de planos suplementarios- y la convierte en la cámara madre con la que se rueda toda la película. La acción transcurre en el rastro de Madrid, la gente que trabaja o pasea por allí es reacia a que les filmen y sólo a través del uso de una cámara en mano, pareciendo un turista más, consigue la ausencia de teatralidad y que la película sea un éxito.

En *La muerte silba un blues* (1964) de Jesús Franco, los planos parecen realizados con un gran angular, pero con una peculiaridad. El gran angular además de proporcionar profundidad de campo, deforma los extremos, sin embargo, esto no sucede ya que Mariné cromó el objetivo. Para ello lo desmonta, aproxima la lente negativa al resto de los componentes y transforma aquel objetivo en un gran angular de una distancia focal que ni siquiera existe en el mercado (Pérez, 2014).

Es capaz de colocar la luz a la medida de los actores y de lo que las escenas requieren para expresar un estado de ánimo determinado, favorecer o afear las facciones. Exponente de ello es una escena de *Un millón en la basura* (1966) de José María Forqué en la que el rodaje es de noche y con una iluminación insuficiente, apenas la ínfima luz de las farolas. Como solución resuelve colocar un proyector de 250W (vatios) y cambiar las bombillas de las farolas para conseguir el vataje que necesita y obtener la iluminación deseada.

Entre sus grandes hitos destaca el haber sido el primer director de fotografía que rueda una película en color, *La gata* (1956), de Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla. Rodada con Eastman color, fue además la primera película en Cinemascope hecha en España. El comienzo de este rodaje coincidió con la entrada de los objetivos cinemascope en el cine.

Juan Mariné llega a rodar en un mismo año del orden de 3 o 4 películas, hecho que no resta calidad a ninguna de ellas. A lo largo de toda su carrera insiste en que el cine debe ser para el público y debe reflejar la situación de la sociedad en cada momento. De ahí que en los años 40 y 50 se realice un cine social, que muestra la situación política que atraviesa España, mientras que en la década de los 60 se produce un cine de entretenimiento que refleja la recuperación económica del país. Los años 70 se caracterizarán por el denominado “cine de destape”. De escasa calidad y pobreza narrativa, este cine está concebido para lucimiento de sus protagonistas, y por lo mismo, técnicamente, no comporta ninguna dificultad, salvo la de mostrar la belleza de las estrellas del momento. Reto que Mariné, valiéndose de la luz y unos objetivos adecuados a cada uno de los rostros que desea filmar, supera sin mayor dificultad. Ejemplo de ello los tenemos en films como *Las Ibéricas F.C* (1971) o *Las colocadas* (1973). Aunque en esta década participa en una docena de películas, es un cine que le despierta poco interés, motivo por el cual, dedicará sus esfuerzos a la investigación y restauración filmica. Vocación que durante la década de los 80 compaginará con el rodaje de las cintas de Juan Piquer en las que Mariné contribuye como director de fotografía y en alguna ocasión realizando los efectos especiales. Cine de ciencia ficción y fantástico que, pese a lo reducido del presupuesto, recurre a técnicas de trucaje, y donde la creatividad es el componente que suple la falta de fondos. Un caso claro es *La grieta* (1989).

A lo largo de su carrera trabajó con un importante número de directores, un total de 69, manteniendo con algunos de ellos una continuidad profesional. Destacan de forma significativa el número de trabajos realizados con Pedro Lazaga (22), José María Forqué (11), Antonio del Amo (13), Juan Piquer (8) y Pedro Masó, con quien llegó a rodar más de 30 películas siendo el propio Masó director en 5 de ellas. Con cada uno de ellos llegó a rodar más de dos y tres películas en el mismo año gracias a la facilidad y eficacia de la puesta en escena (Soria, 1991). Son estos directores los que van a dar dimensión de industria al cine español, enlazando película tras película en un mismo año.





Figura 36. Pedro Masó y José Luis Sáenz de Heredia durante el rodaje de *Historias de la televisión* (1964-65). Fuente: Archivo personal Mariné

Pero también tiene Mariné la oportunidad de trabajar junto a directores que buscan expresividad, autores más personales como Manuel Mur Oti, con quien trabaja en sus primeras obras como *Wolfram* -película inconclusa debido al cierre de la productora Roptence -, *Orgullo* (1954), *El batallón de las sombras* (1956) y *Duelo en la cañada* (1959), o con directores de la talla de Jesús Franco y Juan García Atienza.

La siguiente tabla (Tabla 4.1) atiende al total de directores con los que Juan Mariné colabora a lo largo de su vida profesional, desde su primera película como meritorio hasta su último rodaje como director de fotografía, y el número de filmes que rodó con cada uno de ellos.<sup>34</sup>

Tabla 4.1 Directores de cine. Elaboración propia.

Años	Director	Nº de films
<b>1934</b>	Arthur Porchet	1
<b>1964</b>	Abel Gance	1
<b>1935</b>	Alfonso Benavides	1
<b>1948-1961</b>	Antonio del Amo	13
<b>1946</b>	Antonio Santillán	1
<b>1937</b>	Antonio Sau	1
<b>1960</b>	Antonio Vázquez Gallo	1

<sup>34</sup> El número de films que engloba esta tabla no corresponde con el número total de films que se infiere de la filmografía (Anexo I). Esto se debe a que en esta tabla se señala a todos los directores con los que Juan Mariné trabajó a lo largo de su carrera, siendo el caso que algunos de ellos lo hicieron en colaboración con algunos otros, como es el caso por ejemplo de Jaime D'Ors que codirigió con Antonio del Amo la película *Nada menos que un arcángel* (1958).

Años	Director	Nº de films
<b>1942</b>	Armando Sevilla / Juan Fortuny	1
<b>1940-41</b>	Armando Vidal	2
<b>1975</b>	Arturo Marcos	1
<b>1947-49</b>	Arturo Ruiz Castillo	3
<b>1942</b>	Carlos Arévalo	1
<b>1948</b>	Carlos Serrano de Osma	1
<b>1951</b>	Cesar Fernández Ardavín	1
<b>1965</b>	Claude Autant-Lara	1
<b>1966</b>	Claudio Guerín	1
<b>1947</b>	Edgar Neville	1
<b>1948-1950</b>	Eduardo García Maroto	2
<b>1945-1953</b>	Enrique Gómez	2
<b>1947</b>	Eusebio Fernández Ardavín	1
<b>1953</b>	Feliciano Catalán	1
<b>1970</b>	Fernando Fernán Gómez	1
<b>1962-65</b>	Fernando Palacios	2
<b>1947</b>	Florián Rey	1
<b>1956</b>	Francisco Rovira Veleta	1
<b>1965</b>	Georg Marishka	1
<b>1996</b>	Gerardo Herrero	1
<b>1939-1944</b>	Gonzalo Delgrás	2
<b>1964</b>	Harald Phillips	1
<b>1938</b>	Ignacio F. Iquino	1
<b>1935</b>	Isidro Socias / Juan Perellada	1
<b>1959</b>	Jacques Pinoteau	1
<b>1958</b>	Jaime D'ors	1
<b>1970</b>	Javier Aguirre	1
<b>1959-1964</b>	Jesús Franco	4
<b>1937</b>	Joaquín Giner	1
<b>1951</b>	José Luis González de Ubieta	1
<b>1965</b>	José Luis Saénz de Heredia	1
<b>1943</b>	José María Castellví	1
<b>1951-1988</b>	José María Forqué	11
<b>1944</b>	Juan de Orduña	1
<b>1979-1980</b>	Juan Gabriel Tharrats	2
<b>1963</b>	Juan García Atienza	1
<b>1943</b>	Juan López de Valcárcel	1
<b>1978-1989</b>	Juan Piquer	8
<b>1961</b>	Julio García Espinosa	1
<b>1948</b>	Luis Arroyo	1
<b>1943-1950</b>	Luis Marquina	2
<b>1984</b>	Manuel Gutiérrez Aragón	1
<b>1951-59</b>	Manuel Mur Oti	5

Años	Director	Nº de films
<b>1953-55</b>	Margarita Alexandre / Rafael María Torrecilla	2
<b>1937</b>	Mateo Santos	1
<b>1936</b>	Miquel Josep Mallol	1
<b>1955-1961</b>	Pedro Baudín	3
<b>1965-1970</b>	Pedro Lazaga	22
<b>1971-1974</b>	Pedro Masó	5*
<b>1957</b>	Pierre Gaspard-Huit	1
<b>1950</b>	Pío Ballesteros	1
<b>1985</b>	Primitivo Pérez	1
<b>1943-44</b>	Rafael Gil	3
<b>1962</b>	Rafael J. Salvia	1
<b>1947-1957</b>	Ramón Torrado	3
<b>1965</b>	Richard Jackson	1
<b>1937</b>	Rosario Pí	1
<b>1975</b>	Silvio F. Balbuena	1
<b>1937</b>	Valentín R. González	2

\*Aunque con Pedro Masó trabajo en más de 30 títulos, sólo en 5 de ellos Masó ejerció como director.

A principios de los años 40, en su etapa como segundo operador, Mariné trabajó a las órdenes de Rafael Gil. Aunque sólo compartió rodaje con él en tres de sus películas *Huella de luz* (1943), *Eloisa está debajo de un almendro* (1944) y *Lecciones de buen amor* (1944), Rafael Gil fue uno de los más destacados y prolíficos directores de la década de los 40 -sólo durante esta época cuenta en su haber con 15 films, además de todos los cortos documentales que realizó entre 1937 y 1942, año en que firma su primer éxito *El hombre que se quiso matar* (1942)- Gil, también guionista y productor, es considerada una de las figuras más importantes para la productora y distribuidora CIFESA que, recordemos, quiso seguir en España el modelo del *Star System* americano, de ahí el arquetipo de películas producidas en este periodo. Éxitos que llegan de la mano de equipos consolidados y formados siempre por los mismos profesionales y que, dado el contexto, son la mayor parte de las veces adaptaciones literarias o lo que podemos llamar un cine popular.

Corre el final de los años 40 cuando Mariné se estrena como director de fotografía de la mano de Antonio del Amo. Del Amo fue uno de los más fecundos realizadores durante la década de los 50 y 60. Tras ser condenado a prisión por militar en el Partido Comunista, en 1943 retorna a la cinematografía como ayudante de dirección de Rafael Gil. Debuta como director con la película *Cuatro mujeres* (1948).

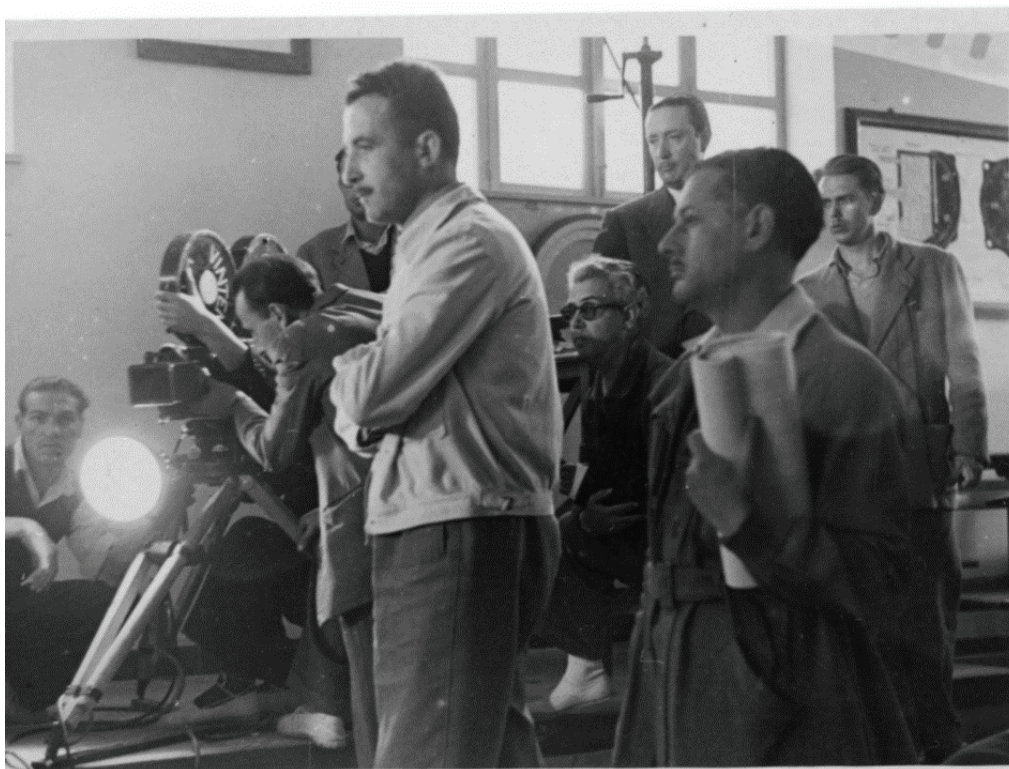


Figura 37. En la fotografía Antonio del Amo (con los brazos cruzados) en el rodaje de *Alas de juventud* (1949). Fuente: Archivo personal de Juan Mariné

Este film marca el inicio de la relación profesional con Juan Mariné que finalizará en 1961 con la comedia *¿Chico o chica?*

Del Amo es, junto con Manuel Mur Oti, Arturo Ruiz Castillo y José Antonio Nieves Conde, uno de los miembros del llamado “Grupo de los renovadores” que pretende hacer un cine comprometido que quiere abordar visualmente el ambiente en que se mueve la sociedad de la época. Al menos hasta mediados de la década de los 50, momento en que pasa a realizar un cine que podría llamarse comercial, con películas de éxito como *El ruiseñor de las cumbres* (1958).

Pero es Pedro Lazaga, quien sobresale no tanto por la temática de sus obras, Lazaga únicamente trabaja la comedia, sino por el gran número de películas (16 en los años 50 y 38 en los 60) que firma. Desde finales de los 50 y hasta primeros de los 60 Lazaga trabaja para Agata Films, la productora de José Luis Dibildos, realizando comedias anodinas de ambiente burgués. Desde ese momento, hasta principios de los años 70 y ya en el equipo de Pedro Masó, únicamente dirigirá comedias que por su valor narrativo y cinematográfico podrán ejecutarse en gran número.

Otro de los autores que, durante la década de los 50 y 60, cuenta en sus cintas con la fotografía de Juan Mariné es José María Forqué quien, aunque no tan extenso como Lazaga, también atesora un elevado número de películas. Su filmografía abarca casi todos los géneros cinematográficos, aunque los varapalos de la crítica hacen que se decante por un cine más comercial con el rodaje de comedias que, al igual que en caso de Pedro Lazaga, sirven únicamente de entretenimiento para el público. Ya en los últimos años de su carrera dirige importantes series de TV como *Ramón y Cajal* (1982) o *Miguel Servet* (1988) en la que de nuevo contó con la colaboración de Juan Mariné.

Como se ha comentado anteriormente, las décadas de los 70 y 80 denotan un descenso en la producción cinematográfica de Juan Mariné. Así y todo, todavía rueda un total de 22 películas entre 1970 y 1989. Son dos los directores con los que en estos años comparte plató. El primero de ellos fue Pedro Masó, para quien en su faceta como director a lo largo de los años 70 -comienza siendo guionista y productor y es a partir de los años 70 cuando desarrolla su faceta como director- Mariné firma la fotografía de 5 de sus películas. Con un estilo inconfundible Pedro Masó imprime cierto carácter en la comedia española lo que hace que todas sus películas sean éxitos. Piensa en el cine como en un instrumento de entretenimiento y por ello da al público lo que quiere, comedias que conectan con la audiencia y se convierten en éxitos de taquilla.

Entrada la década de los 80 se forma el tándem Piquer-Mariné. Juan Piquer nunca ha sido un renombrado director, pero su cinematografía se ha convertido, con el paso de los años, en un referente para los amantes del cine de Serie B. A lo largo de su carrera busca tener una proyección internacional, tanto es así que sus cintas estaban rodadas en inglés y algunos de los actores y actrices provenían de Hollywood. Su filmografía se nutre de películas de terror y ciencia ficción, motivo por el cual Piquer pone especial atención a los efectos especiales que son básicos en estas creaciones. Ejemplo de ello lo tenemos en films como *Viaje al centro de la tierra* (1977) o *Slugs, muerte viscosa* (1987), siendo esta última galardonada con un premio Goya a los mejores efectos especiales.

Este recorrido da una idea de la riqueza y versatilidad de Juan Mariné en la dirección de fotografía -desde 1948 con el rodaje de *Cuatro mujeres* hasta *La Grieta* en 1989- oficio que, en sus propias palabras, es “su amor, su vocación, su meta” (Pérez, 2014).

### 4.3. Filmografía

A lo largo de su carrera Juan Mariné cuenta con un total de 141 películas en las que ha ejercido como meritorio, ayudante de cámara y segundo operador hasta ser el director de fotografía de 104 de las 141, desde la primera película rodada en 1934, *El octavo mandamiento*, hasta *La grieta* rodada en 1989 y con la que se despide de la dirección de fotografía para dedicarse a la restauración e investigación. Sin olvidar su participación en el equipo de efectos especiales para el film *Territorio Comanche* (1996) dirigida por Gerardo Herrero.

Para la obtención de los datos correspondientes a las películas (Anexo I) se han consultado los fondos de Filmoteca Española, Centro de Conservación y Restauración además del currículum y entrevistas con el propio Mariné. Los campos que se han considerado para cada trabajo son: año de realización, director, género, formato, soporte y color, datos que van a facilitar el análisis de los filmes y el posterior estudio de casos. Algunos campos de la tabla aparecen en blanco, esto se debe a que dichos filmes no constan entre los fondos de Filmoteca Española y tampoco se han encontrado recurriendo a otras instituciones y personas.

El análisis de la filmografía nos permite señalar algunos aspectos interesantes sobre la trayectoria y la actividad profesional de Juan Mariné y que se reflejan en una serie de gráficos que comentamos a continuación.

El primero de ellos (Gráfico 1), refleja la producción cinematográfica por décadas, concretamente el número de filmes en los que Juan Mariné trabajó a lo largo de su carrera.

## Producción Cinematográfica

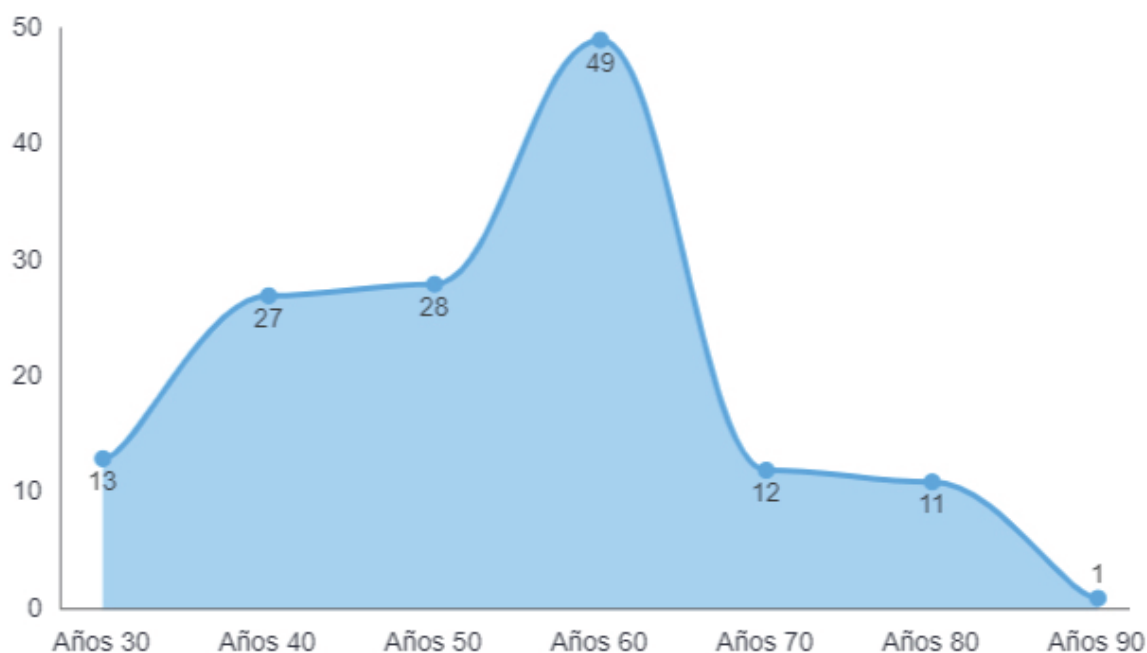


Gráfico 1. Producción cinematográfica de Juan Mariné por décadas.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos que constan en la filmografía.

Se puede observar que las décadas de los 50 y 60 son épocas muy prolíficas, lo que sin duda se debe a la situación económica por la que atraviesa el país. Época de bonanza económica que además queda reflejada en el tipo de películas que se realizan. Películas como *El turismo es un gran invento* (1967) reflejan, tal vez a modo de mofa, como España se está abriendo a otros países, lo que además supone un cambio importante en la mentalidad de un país que vive en dictadura. De nuevo, y aunque ya no igual que el cine social producido en los años 40 y 50, el cine pretende ser una forma de crítica social.

El gráfico 2 determina, por décadas, el tipo de géneros cinematográficos en los que Juan Mariné realizó su trabajo y que, como puede observarse, abarcan desde el drama hasta la ficción, lo que da una muestra de la versatilidad del personaje. Además, permite establecer una relación entre la temática y el momento por el que pasa el país. Ejemplo de ello lo tenemos en la década de los 60, donde prima la comedia sobre el resto de géneros. Esta década supone una etapa de crecimiento económico del país, algo que se refleja también en el cine.



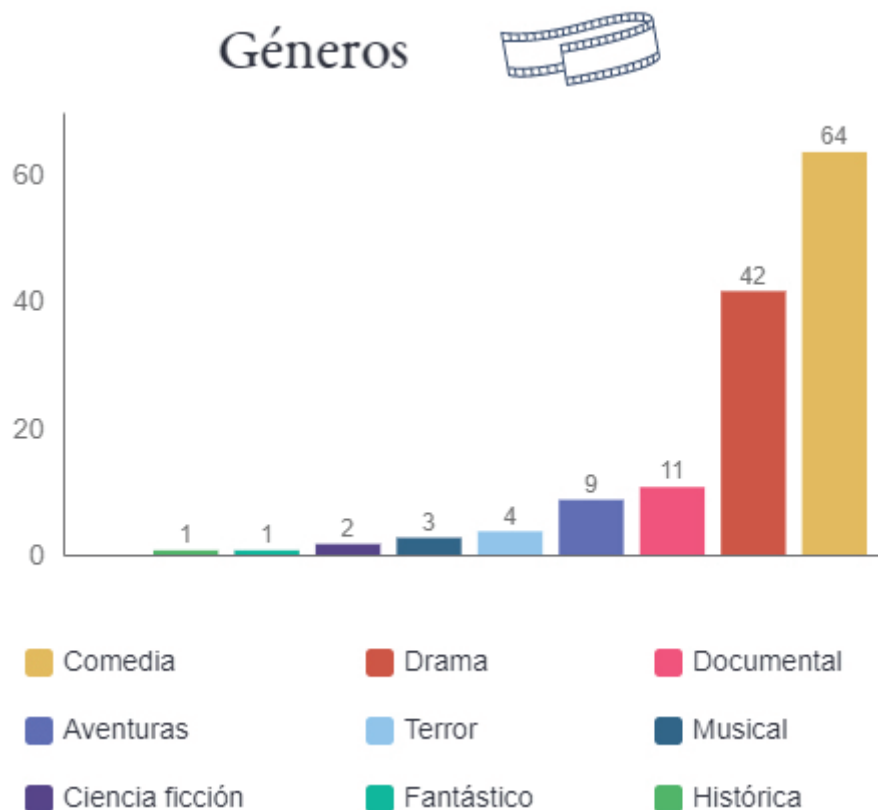


Gráfico 2. Géneros trabajados por Juan Mariné como meritorio, ayudante de cámara, 2º operador y director de fotografía.

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos que constan en la filmografía.

El gráfico 3 muestra el número, también por décadas, de los filmes rodados en blanco y negro o en color. Como se ha comentado, es según lo que el film quiera expresar que se utilizarán diferentes técnicas y emulsiones. Se observa que, durante los años 60, a pesar de que la película en color ya era algo habitual en los rodajes, el blanco y negro sigue constituyendo una opción a la hora de enfrentarse a la filmación de géneros como el drama e incluso ciertas comedias como es el caso de *Usted puede ser un asesino* (1961) o *La ciudad no es para mí* (1965).



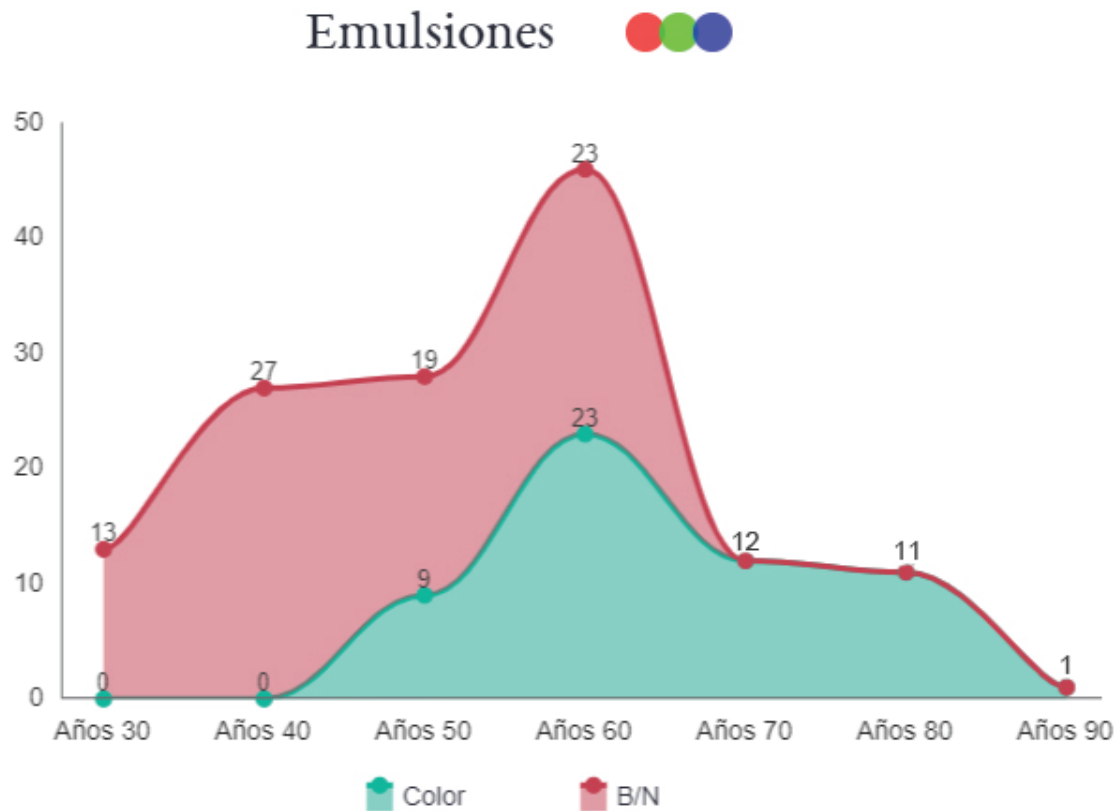


Gráfico 3. Uso de película en color o B/N en la filmografía de Juan Mariné.  
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos que constan en la filmografía.

El análisis de la filmografía de Juan Mariné nos lleva a señalar que entre los años 1934-1996 intervino en la fotografía de 141 películas, siendo prácticamente la mitad de ellas en blanco y negro y la otra mitad en color, trabajando todo tipo de temáticas.

Este análisis es la base que justifica la selección de la muestra de estudio, constituida por veinte películas con fotografía de Juan Mariné, correspondientes a tres décadas sobre los géneros más significativos de su producción: comedia y drama.

## 4.4. Cronología

**1920** El 31 de diciembre nace en Barcelona Juan Mariné Bruguera.



El pequeño Juan con Josefa, su madre.  
Fuente: Archivo personal Mariné

**1924** Su madre, Josefa Bruguera, le lleva a una proyección de cine mudo. Este es el primer contacto de Juan Mariné con el cine.

**1930** Creación del Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo (SUEP) controlado por la CNT-FAI.

**1931** Llega el cine sonoro. Instauración de la República en España.

**1934** Juan Mariné asiste al rodaje de *El octavo mandamiento*.

**1935** Trabaja como ayudante de cámara, en *Amor gitano* e *Incertidumbre*, de Adrian Porchet.

**1936** Socialización de la industria del cine en Barcelona. Estalla la Guerra Civil y Mariné rueda *La canción de mi vida*.

Filma *El entierro de Durruti*, para la CNT y varias películas y documentales de propaganda para el Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE Films)

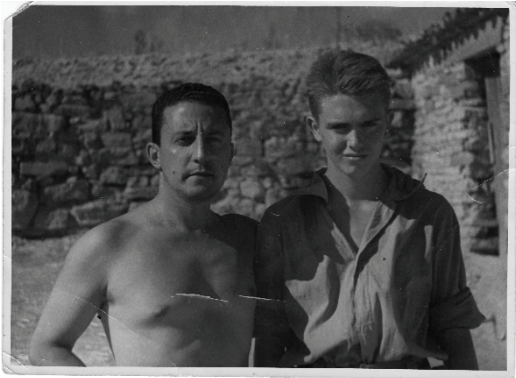
**1937** Trabaja como foquista en el rodaje del primer largometraje producido por SIE Films, *Aurora de Esperanza*. Ayudante de cámara en el medimetro musical *¡Nosotros somos así!*

**1938** Se incorpora a la productora de noticiarios Laya Films. Se marcha al frente y se incorpora a la *Quinta del biberón*.



Juan Mariné en un momento de su recién incorporación a filas.  
Fuente: Archivo personal Mariné

**1939** Enviado como fotógrafo de guerra al XVIII cuerpo del ejército bajo las órdenes de Enrique Lister.



De derecha a izquierda Juan Mariné con su compañero Tomás Diví.

Fuente: Archivo personal Mariné.

- Es apresado y enviado a los campos de concentración de Saint Cyprien y Argelès-sur-Mer.
- Regresa a Barcelona y es reclutado como fotógrafo para el Estado Mayor por el Teniente Coronel Ruiz-Fornells.
- Acude al cine por primera vez acabada la guerra para ver la película *El gran Ziegfeld* (1936) de Robert Z. Leonard.
- Ayudante de cámara en el rodaje del film *La tonta del bote*.

**1940** Tras un proceso de depuración política, Mariné se reincorpora al cine como profesional.

**1948** Traslada su residencia a Madrid. Trabaja para la productora CIFESA

– Se estrena como director de fotografía con la película *Cuatro mujeres*, de Antonio del Amo.



Foto tomada durante el rodaje de *Cuatro mujeres*.

Fuente: Archivo personal Mariné.

- Adquiere el Estudio Fotográfico Walken perteneciente a José Calvache.

**1950-1959** Consolidación de Juan Mariné como director de fotografía. Rueda 28 películas, algunas destacadas por la técnica fotográfica empleada como *Día tras día* (1951), *Orgullo* (1954) y *La gata* (1956).



Foto tomada durante el rodaje de *La gata*

Fuente: Archivo personal Mariné

**1960** Viaja a Cuba para rodar *La vida comienza ahora*, contratado por la compañía cinematográfica estadounidense RKO (Radio Keith Orpheum).

- Comienza a trabajar con José María Forqué, con quien establecerá una estrecha amistad.

**1962** Con el éxito *La gran familia* se incorpora al equipo de Pedro Masó con quien rodará más de 30 películas.

**1965** Al tándem Pedro Masó-Pedro Lazaga se une la figura de Juan Mariné. Juntos rodarán hasta 22 films, el primero de ellos *La ciudad no es para mí*.

**1966** Premio Nacional de Fotografía

- Rueda la última película con José María Forqué, *Un millón en la basura*.

**1974** Investigación sobre los sistemas de alta definición de la imagen empieza a primar sobre sus trabajos cinematográficos.

- Premio de Investigación Juan de la Cierva, por la invención y construcción de una máquina para eliminar imperfecciones en las películas.

**1975** Realiza cine publicitario

- Miembro de la Junta de Interés Especial de la Dirección General de Cine.

**1980** Entra a formar parte de la plantilla de Filmoteca Española ejerciendo labores de restauración.



Juan Mariné realizando labores de restauración en las instalaciones de Filmoteca Española.

Fuente: Archivo personal Mariné.

**1986** Es nombrado miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España de la que aún hoy es miembro de honor.

**1990** Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

**1994** Premio Nacional de Cinematografía.

**1996** Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

**2001** Premio Segundo de Chomón, por su contribución técnica a la cinematografía otorgado por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

**2015** Espiga de Oro de honor en la 60ª Semana Internacional de Cine de Valladolid. SEMINCI.

**2017** Premio María Honorífica en la 50ª edición del Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya. Festival de Sitges.



Juan Mariné recogiendo el premio María Honorífica en la 50ª edición del Festival de Sitges. Fuente: Archivo personal Mariné.









# 5

## ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y ESTUDIO DE CASOS

A lo largo de este capítulo se lleva a cabo un estudio y análisis técnico de una selección de películas en las que Juan Mariné trabajó, por una parte, como ayudante de cámara y segundo operador, y por otra como director de fotografía. La muestra se compone de 20 cintas realizadas entre 1937-1968. Las cinco primeras fueron rodadas durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra y forman parte de los primeros años de trabajo de Juan Mariné. Las quince restantes, pertenecientes a su época como operador jefe, corresponden a los últimos años de la década de los 40 y a los años 50 y 60, los más prolíficos del director, de ahí el número de trabajos seleccionados por década.

Para cada caso se ha elaborado una ficha técnica del film con una miniatura del cartel (Anexo II), el contexto de la película en la producción de Mariné, y una ficha de análisis fotográfico (Anexo III) que incluye los aspectos técnicos más destacados.

Las informaciones para la elaboración de las fichas técnicas se han obtenido de las bases de datos IMBD y FILMAFFINITY. Para la obtención de otros datos más específicos incluidos en las fichas ha sido necesario el visionado de los títulos de crédito de los propios filmes, y la consulta de la base de datos (Arcadia) de Filmoteca Española.

A modo ilustrativo se han incluido los afiches de cada una de las películas objeto de estudio.

Tabla 5.1 Filmografía. Estudio de casos

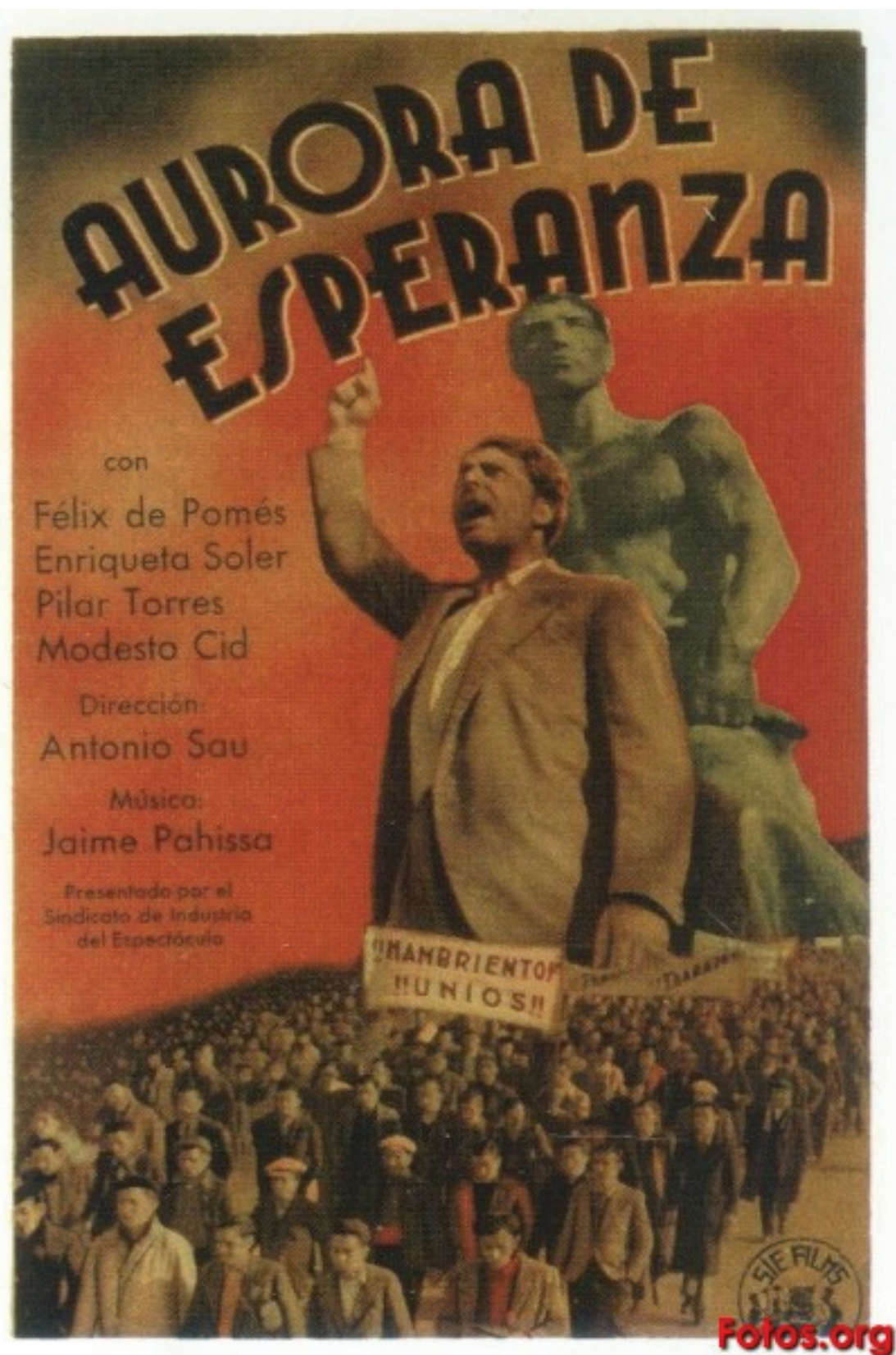
Década	Título	Director	Género	Color
<b>Años 30</b>	Aurora de esperanza (1937)	Antonio Sau Olite	Drama	B/N
	¡Nosotros somos así! (1937)	Valentín R. González	Musical	B/N
<b>Años 40</b>	Deliciosamente tontos (1944)	Juan de Orduña	Comedia	B/N
	Eloísa está debajo de un almendro (1944)	Rafael Gil	Comedia	B/N
	Nada (1947)	Edgar Neville	Drama	B/N
	Cuatro Mujeres (1948)	Antonio del Amo	Drama	B/N
	El santuario no se rinde (1949)	Arturo Ruiz Castillo	Drama	B/N
	Noventa minutos (1949)	Antonio del Amo	Drama	B/N
<b>Años 50</b>	Día tras día (1951)	Antonio del Amo	Drama	B/N
	Puebla de las mujeres (1953)	Antonio del Amo	Comedia	B/N
	Orgullo (1954)	Manuel Mur Oti	Drama	B/N
	La gata (1956)	Margarita Alexandre Rafael M <sup>a</sup> Torrecilla	Drama	Color
	El batallón de las sombras (1956)	Manuel Mur Oti	Drama	B/N
	Duelo en la cañada (1959)	Manuel Mur Oti	Drama	B/N
<b>Años 60</b>	091, policía al habla (1960)	José María Forqué	Drama	B/N
	La gran familia (1962)	Fernando Palacios Rafael J. Silva	Comedia	B/N
	Los dinamiteros (1963)	Juan G. Atienza	Comedia	B/N
	La muerte silba un blues (1964)	Jesús Franco	Drama	B/N
	Historias de la televisión (1964-65)	José Luis Sáenz de Heredia	Comedia	B/N
	Las secretarias (1968)	Pedro Lazaga	Comedia	Color

## 5.1. Primeras películas (1937-1947)

Entre 1934 y 1948, año en que se estrenó como director de fotografía, Mariné ejerció tanto de meritorio como de ayudante de cámara y segundo operador en un total de 32 películas.

Este epígrafe cumple con la tarea de examinar 5 de esos films y visibilizar así el trabajo de aquellos operadores que fueran maestros y fuente de inspiración para Juan Mariné, pero también los géneros cinematográficos que marcan una época. Desde aquel cine libertario y social que se realiza durante la Guerra Civil, ejemplo del cual son las cintas *Aurora de esperanza* y *¡Nosotros somos así!* ambas de 1937 y que se han analizado de manera pormenorizada en este capítulo, hasta las comedias que pretenden imitar a las grandes producciones de Hollywood y que gracias a la ligereza de sus argumentos entretienen al espectador y le evaden de su rutina y preocupaciones. Exponente de este cine es *Deliciosamente tontos* (1944).

Tampoco se pueden olvidar las adaptaciones cinematográficas, recurrentes en aquella época y que encontramos en filmes como *Eloísa está debajo de un almendro* (1944) o los oscuros dramas como *Nada* (1947) que enseñan la cruda realidad de la posguerra española.



### 5.1.1. *Aurora de esperanza* (1937)

**SINOPSIS:** *Aurora de esperanza* muestra los infructuosos esfuerzos de Juan por encontrar un empleo. Debido a las circunstancias, su mujer, Marta se ve obligada a aceptar un trabajo denigrante en una tienda de modas. Esta situación lleva a Juan a engañarla para que, ni ella ni sus dos hijos, Pilarín y Antoñito, sufran las penalidades por las que él va a pasar para poder subsistir hasta encontrar trabajo. Padecimientos que le empujan a encabezar una lucha y, junto al resto de compañeros, una marcha de hambre con la que visibilizar la situación por la que están pasando todos los obreros.

#### CONTEXTO

Dirigida por Antonio Sau Olite *Aurora de esperanza* es la sexta película en la que Juan Mariné trabaja como ayudante de cámara, de nuevo a las órdenes de Adrien Porchet. Rodada en 1936 y estrenada en Barcelona en 1937 y en Madrid en enero de 1938, puede considerarse un precedente del neorrealismo en España. Enmarcado dentro del denominado cine anarquista español, Luis Veramón dijo en la Revista Umbral (1938) que *Aurora de esperanza* es “el primer intento del cine social que se lleva a la pantalla española por un director de la nueva generación.” Film comercial con claras influencias del cine soviético<sup>35</sup> y alemán, previos al ascenso del nacionalsocialismo, muestra al espectador los postulados del movimiento anarquista, la realidad de los obreros -en este caso el paro- y lo que supone para las familias que lo sufren. Se trata de un claro ejemplo del cine como método de difusión política donde se mezclan el aspecto comercial y la película de propaganda. Junto con *Barrios Bajos* (1937) de Pedro Puche, es un ejemplo de este cine social que trata de mostrar la realidad del país, inmerso en una guerra por la libertad y los derechos sociales.

---

<sup>35</sup> Ejemplo de ello son películas como *Los marineros del Kronstadt* (1936) de Efim Dzigan o *Chapáev* (1934) de Serguei y Georgi Vasiliev. Realismo socialista en el que se ensalza al héroe y se le muestra como un ejemplo a seguir. Es un periodo de cine muy popular en el que se narran historias de grandes personalidades rusas y se presenta a los campesinos y los obreros en su lucha y en la vida cotidiana. El realismo socialista, que se inicia en 1932 y continua vigente hasta la muerte de Stalin en 1953, pretende promocionar la conciencia comunista, para lo que el cine y sus creadores deben abandonar todo tipo de vanguardia.

## ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Una cámara fija, situada por debajo de los actores, presenta a los personajes a los que acompaña en su entrada a casa al regreso de las vacaciones. Con planos medios y primeros planos comienza mostrando la vida cotidiana de una familia normal, en la que Juan (Félix de Pomés) se prepara para afrontar su jornada laboral mientras su mujer Marta (Enriqueta Soler) y su hija Pilarín (Ana María Campoy) se ocupan del cuidado de la casa y el pequeño Antoñito (Román González ‘Chispita’) sin preocuparse por lo que el futuro les depara. El acercamiento de la cámara hasta llegar a un primer plano de la cara de Juan, y el paso a la noticia del periódico va a marcar el inicio del drama. Muy significativo para el tono de la película es el primer plano de los pies de Juan mientras sube, derrotado, las escaleras de casa para dar la noticia a su familia de que ha sido despedido. Es importante el uso de primeros planos en las secuencias clave de la trama argumental, y que sirven como hilo conductor para hacer llegar al público la esencia del film. Ejemplo de ello lo tenemos en la escena en la que Juan narra a Antoñito un cuento para que pueda dormirse.

La película recurre a la superposición de imágenes para mostrar la situación de los obreros parados; mientras las fábricas están en funcionamiento, ellos deambulan buscando un trabajo que no llega. El empleo de movimientos de cámara frontales y laterales permiten al espectador ver la desesperación de los personajes, con imágenes explícitas y secuencias comprometidas que imprimen cierto verismo a la película y le dan un realismo desconocido para el cine del momento. Son muchos los planos en los que la cámara subjetiva revela lo que Juan ve, compartiendo con el espectador el punto de vista del protagonista.

Cabe señalar el uso de contrapicados, adoptados de la cinematografía soviética, como en la escena de Juan hablando a los compañeros desde lo alto de una estatua flanqueado por la efigie de un león, símbolo de poder, así como los contrastes y planos que generan impacto en el espectador. Primera cinta comercial realizada por el Sindicato de la Industria del Espectáculo<sup>36</sup>, *Aurora de esperanza* emplea una iluminación plana, sin apenas contraluces y una luz difuminada y regular a lo largo de todo el film.

---

<sup>36</sup> SIE Films, productora anarquista ubicada en Barcelona y que comenzó su andadura durante la Segunda República. Ver epígrafe 2.1. Concepto y evolución.

RESUMEN TÉCNICO	
<i><b>Composición</b></i>	Encuadres expresivos del personaje. PM y PP
<i><b>Iluminación</b></i>	Luces difusas y regulares
<i><b>Cámara</b></i>	Travelling de avance y movimientos de cámara frontales y laterales acompañan al espectador en la desesperación del protagonista. Empleo de varios contrapicados





Fotografía del equipo de rodaje del film *¡Nosotros somos así!* (1937)



### 5.1.2. *¡Nosotros somos así!* (1937)

**SINOPSIS:** Alberto proviene de una familia burguesa. Pese a las advertencias de su padre, decide ir a casa de Pepito donde un grupo de niños, pertenecientes a la clase obrera, están ensayando algunas obras musicales. Alberto los menosprecia e insulta ya que considera que son inferiores. Un día su padre es detenido y acusado de traición por lo que es encarcelado haciendo que Alberto se quede solo. Los niños a los que antes había minusvalorado se enteran y tratan de ayudarlo hablando con los mayores, padres de algunos de ellos, que tienen en su poder el papel que le incrimina. Lo consiguen y Alberto, abandonando su orgullo, les pide perdón y se da cuenta de lo equivocado que estaba en su actitud anterior.

#### CONTEXTO

Con guion y dirección de Valentín R. González, el cortometraje *¡Nosotros somos así!* adopta las formas del cine musical de Hollywood<sup>37</sup> al que se añaden, como en el caso de *Aurora de esperanza*, contenidos de cine soviético. Con toques propagandísticos y adoctrinadores pone de manifiesto, a través de la actuación de los niños, la necesidad de la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, lo erróneo del modelo de educación burgués y los prejuicios de clase que este modelo conlleva, y además cuestiona la jerarquía de clases sociales instaurada en la época. Este film de 1937 es una muestra del ideario libertario con un guion de ficción que no abandona el mensaje social que se quiere dar al espectador, la moraleja que debe obtenerse de toda historia contada.

Producida por S.I.E. Films (Sindicato de la Industria del Espectáculo), *¡Nosotros somos así!* es la séptima película en la que Juan Mariné - con 17 años de edad y tres de experiencia cinematográfica- trabaja como ayudante de cámara, en este caso con Jaime Piquer como operador.

<sup>37</sup> En este caso podemos tomar como ejemplo películas como las protagonizadas por Shirley Temple.

## ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

La película arranca con el primer plano de una niña que hace la presentación de la función que se va a desarrollar, seguido de unos planos enteros del resto de niñas para terminar con un plano picado de las mismas. Da comienzo la narración.

El uso de un travelling circular permite al espectador conocer el espacio en el que se va a desarrollar la acción y los personajes que van a participar en ella. El film adolece de planos enteros, medios y primeros planos. Es significativa la inclusión de imágenes de la guerra civil sacadas de los noticiarios republicanos, así como revelador el uso del plano cenital que puede verse en la escena en la que las niñas bailan al ritmo de la música que interpreta al piano una de sus compañeras. Los travelling laterales se suceden a lo largo de toda la cinta, yendo de un personaje a otro, de un punto a otro de cada secuencia, para que el público acompañe a todos y cada uno de los personajes. Se adoptan así algunas técnicas empleadas en el cine musical de Hollywood, aunque en este caso el objetivo no es mostrar espectaculares números musicales, sino un modo de propaganda política con moraleja para el espectador.

Rodada completamente en decorados, y por tanto únicamente con luz artificial, *¡Nosotros somos así!* presenta una fotografía plana, iluminación suave y difusa, apenas sin claroscuros, que permite al film cumplir con su cometido, entretener al público.

RESUMEN TÉCNICO	
<b>Composición</b>	Encuadres narrativos. PM, PE y PP para presentar el escenario y a los personajes de la historia
<b>Iluminación</b>	Luces suaves
<b>Cámara</b>	Travelling circulares y laterales llevan al espectador de un punto a otro a lo largo de todo el film. Resulta llamativo el plano cenital en el baile de algunas de las niñas.





PRESENTA A

AMPARITO RIVELLES  
y ALFREDO MAYO *en*



*"Deliciosamente*  
**TONTOS***"*

DIRECCIÓN: JUAN de ORDUÑA

### 5.1.3. *Deliciosamente tontos* (1944)

**SINOPSIS:** *Deliciosamente tontos* es una comedia de enredo que cuenta la aventura en que se ven envueltos María Espinosa y Ernesto Acevedo por una herencia que han dejado sus antepasados. El millonario Remigio Espinosa deja dicho en su testamento que tiene que haber una boda entre alguno de los miembros de la familia Espinosa y Acevedo, y en caso de no producirse ninguna unión en el plazo de un siglo el dinero se entregará a la beneficencia. Con el paso del tiempo todos los herederos de los Espinosa son varones, hasta que nace María que por el dinero y por las deudas contraídas por su tío Pepe, acepta el matrimonio con Ernesto Acevedo aún sin conocerle. Ernesto, sabedor del carácter de María y de sus ganas de cobrar la herencia, decide enviarle una foto de su criado como si fuera suya para poner a prueba su amor, a partir de ahí comienzan los enredos en que los personajes se ven envueltos y que se desarrollan en el viaje que realizan desde La Habana a España y en el que Ernesto pretende conquistar el amor de la que es su mujer sin que esta lo sepa.

#### CONTEXTO

---

Estrenada en 1944, *Deliciosamente tontos* es una comedia sencilla y amena, conforme a los dictados del cine de posguerra, cuya única pretensión es la de distraer y hacer olvidar al público la situación del país tras el fin de la guerra civil. Es incuestionable la función social de este género cinematográfico que sirve como medio de escape de la realidad. Dirigida por Juan de Orduña, *Deliciosamente tontos* es una lograda comedia de enredo al estilo de las importadas por Hollywood, aunque con escaso presupuesto dada la finalidad de este género cinematográfico. En esta época Juan Mariné ya trabajaba como segundo operador para CIFESA, la más importante de las productoras del momento que funciona adoptando el sistema de las grandes compañías estadounidenses.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Con su fotografía, Alfredo Fraile consigue una lograda comedia si se tiene en cuenta que es un intento de emular las grandes comedias de Hollywood, pero con un presupuesto limitado. Fraile trabaja con un rodaje sencillo, en el que sólo son necesarios los planos generales y una completa iluminación de las estancias y los rostros de los personajes, que se muestran con una ausencia de sombras. Recurre a los primeros planos de los personajes para mostrar sus expresiones alegres acentuadas con una luz clara. Fraile da muestra de una excelente fotografía a pesar de lo limitado de la producción.

Película rodada en estudio y con maquetas que se incluían en el decorado y que el propio equipo de fotografía se encargaba de dibujar. En una de las entrevistas realizadas, Juan Mariné explica la necesidad de medir la temperatura color<sup>38</sup> de las maquetas para ensamblarlas e igualarlas con la temperatura color del decorado. Esto hace que los blancos y negros queden identificados.

RESUMEN TÉCNICO	
<i><b>Composición</b></i>	Encuadres narrativos. PG y PP
<i><b>Iluminación</b></i>	Iluminación uniforme y luces claras que inciden sobre los personajes.
<i><b>Cámara</b></i>	Angulaciones normales.

---

<sup>38</sup> La temperatura color es la dominancia de alguno de los colores del espectro lumínico sobre los demás, de modo que altera el color blanco hacia el rojo o hacia el azul en dicho espectro. La temperatura color se mide en grados Kelvin donde el color blanco o neutro se sitúa en los 5.500K.









#### 5.1.4. *Eloísa está debajo de un almendro* (1944)

**SINOPSIS:** Eloísa está debajo de un almendro narra la historia de Fernando, un estudiante que regresa a su casa en Madrid tras finalizar sus estudios en el extranjero. Vive con su tío Ezequiel, un científico que realiza sus secretos experimentos en la planta alta del castillo, y con Dimas el mayordomo. Su propósito es descubrir el misterio del asesinato de la mujer de la que su padre estaba enamorado y por la que perdió la vida. Para ello debe establecer relación con la excéntrica Familia Briones compuesta por D. Edgardo, Dña. Micaela, Mariana y Clotilde.

#### CONTEXTO

*Eloísa está debajo de un almendro* es la adaptación cinematográfica de la novela escrita por Enrique Jardiel Poncela. El film está rodado en 1944, momento en el que las adaptaciones teatrales tenían mucho éxito en pantalla. Dirigida por Rafael Gil, esta comedia incorpora toques de melodrama, cine de suspense e incluso algunas pinceladas de horror. Corren los años 40 y la mayoría de las producciones españolas están influidas por las grandes producciones de Hollywood, encontrando en este caso cierto parecido con comedias como *La fiera de mi niña* de Howard Hawks e incluso, a las comedias de los Hermanos Marx, donde la rapidez y el ritmo de los diálogos es una parte fundamental de los filmes. Son los primeros años de posguerra, donde el cine tiene como objetivo la evasión del espectador. Esta comedia, al igual que ocurre con *Deliciosamente tontos*, cumple este cometido a la perfección.

Producida por CIFESA, es la primera de las tres películas que Rafael Gil firma con la productora. Cuenta con un elevado presupuesto, algo que queda patente en los decorados, vestuario, localizaciones y equipo técnico, entre otros. No olvidemos que CIFESA es la productora más importante de la época y cuenta con el apoyo del Régimen, lo que favoreció la distribución de grandes producciones que contaron no sólo con el éxito de taquilla, sino también con el beneplácito de la crítica y, por qué no decirlo, con cierta laxitud por parte de la censura.

## ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

*Eloísa está debajo de un almendro* cuenta en la dirección de fotografía con Alfredo Fraile, gran admirador de la pintura de Ribera, que influirá en todos sus trabajos. La pasión por la pintura renacentista se aprecia en las luces y sombras, que imprimen cierto tenebrismo a las escenas, y en el tono y las texturas de los distintos planos y secuencias, obtenidos por medio de degradados. Por la época de rodaje (1944), los degradados se conseguían empleando tules negros a los que se quemaban los bordes para darles formas irregulares. Como ocurriera en *Deliciosamente tontos*, también se emplean maquetas, como es el caso del caserón de la familia Ojeda. Pero no todo está rodado en estudio, el lago que aparece en alguna de las escenas es el estanque del Parque del Retiro, que se alquiló un par de horas para el rodaje, cuenta Mariné. Esto es una muestra del elevado presupuesto con que contaba la producción.

Rodada con cámara fija, los primeros planos muestran los rostros de los actores, atormentados en ocasiones, asombrados con el desarrollo de los acontecimientos en otras. Los movimientos laterales de la cámara, por su parte, hacen que el espectador entre en los espacios de los protagonistas.

Destacable es el uso de la elipsis en la escena en la que las hojas del calendario, sobreimpresas en la pantalla, sobrevuelan la imagen representando el paso del tiempo y el cambio de humor de los personajes. La fotografía de Alfredo Fraile, junto a la escenografía de Enrique Alarcón, consigue equiparar el estilo del film con las películas de suspense americanas como *Rebeca* (1940) del director Alfred Hitchcock.

### RESUMEN TÉCNICO

<b>Composición</b>	Encuadres narrativos y expresivos para una comedia del absurdo.
<b>Iluminación</b>	Luces difusas que imprimen las escenas con las sombras precisas.
<b>Cámara</b>	Movimientos laterales y cámara fija para acercar al público al universo de los protagonistas.





### 5.1.5. *Nada* (1947)

**SINOPSIS:** Basada en el libro de Carmen Laforet, *Nada* presenta la vida de Andrea quien para estudiar en la Universidad debe alojarse en casa de su abuela y compartir residencia con sus tíos Román y Juan, y con Gloria, mujer de este último y la tía Angustias hermana de ambos. Sólo su relación con Ena, la chica que conoció en la universidad y de la que se vuelve una amiga inseparable, parece aliviarla de las peleas constantes y el ambiente opresivo y disfuncional de esa casa.

#### CONTEXTO

---

A través de los ojos de Andrea, Edgar Neville evidencia la situación de la mujer en la España de los años 40. Muestra, dentro de un mismo relato, varios modelos de mujer - independiente, opresora, despreocupada- que conviven entre ellas, víctimas o no, de una circunstancia en la que viven atrapadas. *Nada* ofrece una visión de la sociedad de la posguerra española en la que los personajes tratan de sobrevivir y salir de la pobreza, tanto física como moral, que la sociedad de la época impone. Una sociedad oscura y desconsolada en la que la mujer queda en segundo plano y sobre la que aún pesa el recuerdo de la guerra pasada. Con una estética *noir*, Edgar Neville presenta a Andrea como el símbolo de la España que hay que dejar atrás.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

*Nada* es la decimosexta película en la que Juan Mariné trabaja como 2º operador, en esta ocasión a las órdenes de Manuel Berenguer. El film comienza con la llegada de Andrea (Conchita Montes) a casa de su abuela (Juana Mansó). Se presenta de noche, y solo la luz de una cerilla la permite ver en la oscuridad el lugar en el que se alojará a partir de entonces. El juego de sombras que procura la escasa iluminación presenta la atmósfera claustrofóbica en la que se desarrollará la historia conseguida con el uso de planos contrapicados, adoptados de la estética *noir* que, empequeñecen los espacios, ofrecen una visión de los techos muy bajos que hacen que el ambiente se manifieste agónico e influya sobre los personajes.

El entorno difiere cuando Andrea está en la universidad o en compañía de su amiga Ena (María Denis), con espacios más abiertos y luces más claras. También son distintos los planos y la iluminación utilizados en las escenas en casa de Ena, planos normales y luces más suaves que establecen la diferencia que existe entre ambas familias.

*Nada* presenta tintes de expresionismo alemán en escenas como las ocurridas tras la caída de Román (Fosco Giachetti) por la escalera, en la que aparece toda la familia llorando, siendo especialmente significativos los planos contrapicados, los primeros planos de las caras de Juan (Tomás Blanco), hermano de Román, de la criada (Julia Caba Alba) o de Gloria (Mary Delgado) y los claroscuros en la escalera.

Como en la secuencia inicial de *Rebeca* (Hitchcock, 1940), la voz en off y el travelling de acercamiento hacia el fondo de la escalera sirve para mostrar al espectador lo que Andrea deja atrás en aras de una nueva vida. Nos encontramos, por tanto, ante una obra de estilo barroco que se aleja bastante de las comedias escapistas e incluso del propio cine que hasta entonces había realizado Edgar Neville.

RESUMEN TÉCNICO	
<b><i>Composición</i></b>	Encuadres expresivos. PP muestran la angustia de los protagonistas.
<b><i>Iluminación</i></b>	Luces duras. Contraluces que hacen los espacios más pequeños.
<b><i>Cámara</i></b>	Contrapicados para transmitir una atmósfera claustrofóbica.

## 5.2. Consolidación y reconocimiento (1948 -1968)

En el origen de este apartado está el interés por conocer la aportación del trabajo de Juan Mariné en la dirección de fotografía del cine español entre las décadas de los 40 y 60. Esto es posible gracias al exhaustivo análisis de 15 de los 78 filmes en los que realiza su labor como operador jefe en esos años.

El estudio se centra en películas que han sido significativas por su técnica de rodaje y la temática en relación con la época en que fueron realizadas. Es el caso de *El santuario no se rinde* (1949) donde el uso de la luz rebotada queda patente en alguna de sus escenas, o *Día tras día* (1951) que fue rodada en su práctica totalidad cámara en mano. la investigación refleja la relación entre las técnicas fotográficas y los géneros cinematográficos en función de la etapa en que fueron filmados los filmes. Así ocurre en las cintas *Puebla de las mujeres* (1953), *La gran familia* (1962), *Los dinamiteros* (1963), *Historias de la televisión* (1964-65) o *Las secretarias* (1968) todas ellas comedias filmadas entre los años 50 y 60, época de cierto aperturismo en España, pero también en dramas como *Noventa minutos* (1949), *Orgullo* (1954), *El batallón de las sombras* (1956), *Duelo en la cañada* (1959), *091, policía al habla* (1960) o *La muerte silba un blues* (1964). Por lo que respecta a dos de los films objeto de estudio -*Cuatro mujeres* (1948) y *La gata* (1956) estos fueron elegidos por el significado que representan en la vida y la carrera de Juan Mariné, siendo el primero de ellos con el que se estrena como operador jefe y en el segundo de los casos por tratarse de la primera cinta rodada en color en España.







### 5.2.1. *Cuatro mujeres* (1948)

**SINOPSIS:** Sentados alrededor de una mesa en un café cuatro hombres juegan una partida de cartas. La entrada de una mujer hace que recuerden sus particulares historias de amor. El soldado revive su historia con Blanca, la monja que cuida de él cuando es herido en la guerra. Por su parte el músico revive lo ocurrido con Elena y como por ello quedó truncada su carrera. El tercero de estos hombres, el marinero, cuenta la noche que pasó con Lola, camarera de un café cantante a la que nunca más volvió a ver, hasta esa noche en la que aparece la mujer en el café. El último de los hombres, un pintor, detalla su singular historia con Marta, una vagabunda a la que quiere pintar, para lograr así su obra maestra, y de la que acaba enamorándose.

#### CONTEXTO

---

Rodada en 1948 y dividida en cuatro capítulos *Cuatro mujeres* es la primera película de Antonio del Amo como director. Juan Mariné se estrenará como director de fotografía en la filmación del segundo de los cuatro capítulos. Con guion de Manuel Mur Oti, *Cuatro Mujeres* es un drama correcto de calidad modesta. Con una mujer como centro de toda la trama, la cinta revela las obsesiones, carencias y deseos de cuatro hombres atormentados por esos mismos sentimientos. La ambientación y el ritmo despiertan en el espectador el deseo de conocer el desenlace de esas cuatro historias. En consecuencia, la película cumple con las expectativas del cine de la época -llenar las salas- y por qué no, conseguir cierto éxito de taquilla.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Dividida por capítulos, la película narra, a modo de flashback, las historias vividas por cuatro hombres y su relación con la que parece ser una única mujer. Comienza con un travelling de acercamiento, tipo de travelling empleado a lo largo de todo el film, que introduce al espectador en el café en el que hallamos a los cuatro protagonistas de la historia como si fuera uno más de ellos. Tras haber recorrido todo el local, y después de un movimiento ascendente, la cámara se detiene en la mesa en la que estos juegan a las cartas. Frente al plano medio que presenta a los personajes al público, encontramos un plano picado que descubre a la mujer que será el hilo conductor de todo el relato.

En el primero de los capítulos, el protagonizado por Blanca (María Denis) y el soldado (Tomás Blanco), y de cuya fotografía se ocupa Manuel Berenguer, se aprecia un predominio de planos medios, así como una angulación normal de la cámara. El aspecto sombrío de la narración se consigue por medio de los contraluces que pueblan algunas de las escenas y se acrecienta con la visión de los decorados que exhiben techos bajos y espacios oscuros y angostos.

El segundo episodio, con fotografía de Juan Mariné, comienza con un primer plano del músico (Luis Prendes) que, con una cámara subjetiva y plano picado, lleva hasta Elena (María Denis), segunda mujer de la historia. Como dato anecdótico cabe reseñar que, como hiciera Hitchcock en sus películas, en este capítulo, a petición del director Antonio del Amo, Juan Mariné aparece representando un pequeño papel.

Aunque los planos, angulaciones y movimientos de cámara son prácticamente iguales que en el capítulo anterior, se aprecian desplazamientos más suaves, la cámara se acerca y se aleja del sujeto sin que apenas se perciba. Mariné emplea una luz más clara cuando la atmosfera lo requiere, y domina los momentos en que se precisa una iluminación escasa para conseguir el tono deseado. Ejemplo de ello es la secuencia en la que Laura (Margarete Genske) baja las escaleras, lo que añade un toque siniestro a la escena. Estas son algunas diferencias entre la fotografía de Juan Mariné y Manuel Berenguer, con el que trabajó como segundo operador en repetidas ocasiones.

La tercera de las historias comienza con un travelling lateral, muy marcado, que se detiene en un plano medio del marinero (Carlos Muñoz). Al igual que ocurre en la primera de las narraciones, predominan los primeros planos, medios y enteros, y la cámara mantiene una angulación normal. Dada la naturaleza del local donde se desarrolla la acción, Manuel Berenguer opta por el uso de luces duras, definidas, contraluces que llenan los espacios de sombras.

El último de los relatos, sigue la misma tónica que los anteriores, con el empleo de planos enteros, medios, movimientos de acercamiento y alejamiento de la cámara y una angulación normal de la misma, así como el uso de una acentuada iluminación, consigue dar al capítulo la atmosfera que este requiere. La cinta está rodada íntegramente en los platós y decorados de los Estudios Chamartín de Madrid.

---

**RESUMEN TÉCNICO**

---

<b><i>Composición</i></b>	Encuadres expresivos. PM y PP para presentar el relato y la personalidad de los personajes.
<b><i>Iluminación</i></b>	Contraluces y luces duras en los momentos críticos de la historia.
<b><i>Cámara</i></b>	Movimientos laterales y travelling de acercamiento. Angulación normal de la cámara. Uso de zoom óptico.

---





# ¡EL Santuario! NO SE RINDE!

2º PREMIO

DEL CONCURSO NACIONAL  
DE CINEMATOGRAFIA



Alfredo MAYO • Beatriz de AÑARA  
Tomás BLANCO • F. Fernández de CORDOBA • Mary LAMAR

CON LA COLABORACION ESPECIAL DE  
JOSE MARIA LADO Y EDUARDO FAJARDO

DIRECTOR: Arturo Ruiz Castillo TOLERADA



I. G. VILADOT, S.L. - BARCELONA



### 5.2.2. *El Santuario no se rinde* (1949)

**SINOPSIS:** Basada en un hecho real, *El santuario no se rinde* narra el asedio al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar, Jaén. Defendido por unos 200 guardias civiles sublevados, con el capitán Santiago Cortés a la cabeza, el santuario es asediado por tropas republicanas durante 9 meses. La protagonista, Marisa, recuerda los días que pasó en el santuario durante la guerra civil, al que llega de la mano de Luis de Aracil, de ideas extremistas y cercano a la república, que la conduce hasta allí para salvarla del avance de las tropas republicanas. Drama bélico contado a partir de la historia de amor que viven los protagonistas.

#### CONTEXTO

Rodada en 1949, cuando el fascismo ya se ha vencido en toda Europa salvo en España, única dictadura que sobrevive, el film es la historia de una derrota. Por el año de rodaje y el contexto del país, no muestra de tanta beligerancia como en el llamado cine de cruzada, en el que la dictadura y los afines al régimen cuentan su versión de los hechos acaecidos durante la guerra. En este título no hay unas consignas ideológicas claras y la narración se produce en términos mucho más moderados, a lo que contribuye la fotografía del filme con los encuadres o el correcto uso de la luz para conseguir el aspecto adecuado y superar el examen de la censura. España se encuentra en plena dictadura y el cine está sometido a unas directrices muy concretas, de ahí que la narración de los hechos deba hacerse de una manera determinada, quedando al margen la ideología republicana del director del film, Arturo Ruiz Castillo y de Juan Mariné, director de fotografía. Como señala Román Gubern (2015), la película puede considerarse un puente entre la exaltación épica del viejo cine de cruzadas y la nueva consigna de apaciguamiento y reconciliación entre vencedores y vencidos, leit-motiv propagandístico de la España de los 50.

*El santuario no se rinde* es la cuarta película de Juan Mariné como director de fotografía y una de las últimas -junto con *Noventa minutos*- que rueda en la década de los 40. El cine de estos años tendrá la comedia como género dominante, ante la necesidad de entretenimiento y escapismo de las consecuencias sociales y políticas de la guerra civil. Pero también ocupa un lugar destacado el cine histórico, bélico y de cruzada, como el caso que nos ocupa. La película, con más interés historiográfico que cinematográfico presenta una técnica depurada, en la que los juegos de luces y sombras (claroscuros) confieren dramatismo a las escenas.

## ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

La película comienza con la voz en off de la protagonista que empieza a recordar, ante la visión del santuario hacia el que se dirige caminando, los hechos que allí sucedieron. Esta narración va acompañada de una panorámica del mencionado santuario y sus alrededores, lo que permite al espectador descubrir los detalles del emplazamiento donde se desarrollará toda la historia.

La presentación de los personajes principales, Marisa (Beatriz de Añara) y Luis (Alfredo Mayo), es posible gracias al uso de planos generales que los hacen identificables y por los que el espectador toma contacto con ellos. Si bien el verdadero conocimiento de su psicología lo ofrecen los primeros planos de sus rostros y los juegos de luces y sombras sobre los mismos. Estas se obtienen por el empleo de luces directas que provocan las sombras necesarias para imprimir el dramatismo necesario a la escena. Los planos e iluminación empleados son los que permiten comprender al espectador lo que siente el personaje en ese momento, la sensación de urgencia, de preocupación. No hay que olvidar que se trata de un drama.

El film cuenta con un buen número de planos medios, que acaban en primeros planos, tanto de los personajes como de objetos importantes para la narración. El uso del plano contra plano en el diálogo de dos personajes -la escena entre el capitán Cortés (Tomás Blanco) y Luis- muestra el arrepentimiento de este último respecto a su ideología algo que se hace patente para el espectador por el empleo de una luz suave -que da una sensación de apaciguamiento- y la ausencia de sombras alrededor de los personajes, pero presente en algunos puntos del decorado para no restarle seriedad a la escena.

Suaves movimientos de cámara avanzan hacia los personajes reforzando así la atención del espectador. Un ejemplo es la escena de la niña moribunda postrada en la cama al cuidado de Carmela (Mary Lamar), donde la cámara avanza despacio hacia ellas hasta llegar al rostro de la niña, en un ambiente en penumbra que anticipa al espectador el trágico desenlace final, reforzado con el destello de un relámpago que ilumina toda la estancia en el momento de la muerte de la niña. De nuevo los juegos de luces y sombras otorgan a las escenas el dramatismo y la emotividad que la historia precisa en cada momento.

Los movimientos de cámara serán clave para la narración, dando al espectador todos los detalles de lo que está ocurriendo. Prueba de ello es la secuencia del bombardeo

al santuario donde la cámara, con un lento movimiento horizontal, recorre el decorado y los rostros de los personajes, hermanando al espectador con ellos en su sufrimiento.

Las fuentes de luz empleadas son tanto naturales, como artificiales con mayor predominio de estas últimas. Las escenas de amor entre los dos personajes principales requerían una iluminación determinada en los rostros que Mariné consiguió empleando arcos con lentes planoconvexas y un proyector para evitar las sombras y el tono azulado en sus caras. Destacable es también la escena del último ataque, que se produce al alba, donde emplea la luz rebotada para conseguir la luz del amanecer.

Las localizaciones fueron tanto en exteriores como en los platós y decorados de los Estudios CEA (Cinematografía Española Americana) en Madrid

RESUMEN TÉCNICO	
<b><i>Composición</i></b>	Encuadres descriptivos y expresivos. PM y PP para presentar a los protagonistas.
<b><i>Iluminación</i></b>	Juegos de luces y sombras obtenidas con luz directa. Empleo de luz rebotada para conseguir la luz del alba.
<b><i>Cámara</i></b>	Movimientos laterales y travelling horizontales.

UNA PRODUCCION  
*Castilla Films*  
DISTRIBUIDA POR  
R.K.O. RADIO FILMS, S.A.E.

# NOVENTA MINUTOS

*Nani*  
FERNANDEZ  
*Enrique*  
GUITART

DIRECTOR  
*A. del Amo*

«SESOR» BARCELONA



### 5.2.3. *Noventa minutos* (1949)

**SINOPSIS:** Preston un guardia urbano de una ciudad en alerta por los bombardeos de guerra, describe a su compañero quienes son los vecinos que habitan el edificio que ellos vigilan. La doctora Eugenia, El matrimonio Marchand, la Señora Winter y su hija Helen, el Señor Dupont y su esposa Jeannette y el coronel Urbanera y su nieto. Pero esa noche el edificio cuenta con dos inquilinos inesperados, Richard, un ladrón, y Albert, un antiguo amante de la Sra. Dupont que ha ido a chantajearla con unas cartas. Tras el sonido de la alarma antiaérea una bomba cae en el edificio del que solo Albert, aunque malherido, consigue escapar. Todos los vecinos acuden a refugiarse al sótano, pero una vez allí cae una segunda bomba que les deja atrapados. El aire cada vez es más escaso, desde ese momento solo les quedan noventa minutos para poder salir con vida.

#### CONTEXTO

---

*Noventa minutos* es un proyecto puesto en marcha a modo de cooperativa en el que todos los actores y equipo técnico, que además eran los mismos que en ese momento trabajaban en el rodaje del film *El santuario no se rinde* en los estudios CEA de Madrid, participaban poniendo dinero o trabajo para poder rodar la película que, como cuenta Juan Mariné, de otra forma habría sido imposible, además se aprovecharon tanto los decorados como los materiales de dichos estudios.

Rodada por la noche para poder hacer uso de dicha infraestructura, *Noventa minutos* revela la verdadera psicología de un grupo de personas que se encuentra atrapada en una situación límite y en la que cada uno de ellos da muestra de su verdadera personalidad, lo que sirve de trasfondo a su director, Antonio del Amo, uno de los directores del llamado “grupo de los renovadores”, para hacer una crítica voraz, y sobrevivir a la censura, de la situación por la que atraviesa España tras la guerra civil.

#### ANÁLISIS FÍLMICO

---

*Noventa minutos* es una crítica antibelicista que pone de manifiesto las consecuencias de una guerra, en este caso la guerra civil española y, por qué no decirlo, al estar ambientada durante la Segunda Guerra Mundial, hace un juicio al nazismo. Temas que la censura debido por una parte a su sujeción al Régimen y por otra a la conocida relación que hubo entre España y Alemania, no aprobaría. La película pasa el filtro de la censura gracias al trabajo y la puesta en escena de todo el equipo de rodaje, y a los diálogos que esconden la verdadera realidad.

El film transcurre en tiempo real, son los noventa minutos de aire con los que los protagonistas cuentan para poder salir con vida del encierro en el que se hayan. Salvo en los primeros minutos de metraje, en los que el espectador gracias a un plano contrapicado que hace las veces de los ojos de Preston (José María Lado), descubre el edificio donde viven los protagonistas de la historia, además de conocer la vida de cada uno de ellos, la acción tiene como único decorado el sótano.

Con una esmerada fotografía, las luces y sombras que iluminan a los personajes revelan la verdadera psicología e identidad de cada uno de ellos y denotan la situación de angustia por la que pasan en el encierro al que se ven abocados. Sombras pronunciadas que se consiguen por el uso de luces frontales y contados contraluces, como el que vemos en la secuencia en la que el Sr. Marchand (Fernando Fernán Gómez) se muestra desesperado por la muerte del jilguero que les da idea del poco tiempo que les queda a ellos. Una desesperación que se hace evidente, también, gracias al trabajo de cámara donde la composición y los encuadres permiten al espectador acompañar a los protagonistas en su agónico viaje. Los suaves movimientos de cámara acompañan a los personajes en sus acciones, así como el uso de la profundidad de campo que deja que se vean las reacciones de algunos actores frente a los gestos de otros.

La preeminencia de planos medios ayuda al público a aceptar el punto de vista de los protagonistas y, por qué no decirlo, a identificarse con ellos.

El film es por tanto el retrato de una sociedad de posguerra visto a través de la psicología de sus ciudadanos que muestran su versión más sincera cuando se enfrentan a situaciones difíciles.

---

#### RESUMEN TÉCNICO

---

<b><i>Composición</i></b>	Encuadres descriptivos y expresivos. PM.
<b><i>Iluminación</i></b>	Luces frontales y contrastes para mostrar el ambiente angustioso.
<b><i>Cámara</i></b>	Movimientos laterales, suaves y cuidados.

---



PRODUCCION ALTAMIRA S.L.

MARIO  
**BERRIATUA**

MARISA  
**DE LEZA**

JOSE  
**PRADA**

MANOLO  
**ZARZO**

*Director*  
ANTONIO DEL AMO



**DIA TRAS DIA**

MARTI Y MARI - BARCELONA



#### 5.2.4. *Día tras día* (1951)

**SINOPSIS:** Ernesto y Anselmo pasan los días sin hacer nada, salvo pequeños trapicheos y robos en los puestos de El Rastro, zona de Madrid en la que viven. A Ernesto, pintor que no consigue vender ningún cuadro, no le duran los empleos más de dos o tres días, lo que obliga a Dña. Carmen, su madre, a alquilar una habitación de la vivienda que comparten. Esta es ocupada por Luisa, de quien Ernesto se enamora y por la que es capaz de hacer cualquier cosa. Por su parte Anselmo sólo desea jugar al fútbol, algo que no puede hacer debido a la cojera que sufre. Ambos, consiguen salir siempre de los líos en los que se meten y lograr sus metas, gracias a la intervención del Padre José, párroco del barrio.

#### CONTEXTO

---

Rodada cámara en mano, *Día tras día* cuenta los problemas de una juventud que lucha por labrarse un futuro. Se inician los años cincuenta y con ellos se deja atrás el cine escapista, el cine que pretende únicamente entretener y adormecer al público que no quiere pensar en lo que ocurre a su alrededor, en pro de un cine realista cuyo propósito es reflejar los verdaderos problemas de la sociedad. Con un afán neorrealista, el anhelo de este nuevo cine es evidenciar los problemas reales de una sociedad que lucha por sobrevivir. Un cine que no gusta al Régimen que trata de ningunearlas impidiéndoles su acceso al público.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Producida por Altamira Films y con un 80% del metraje rodado en exteriores, la película transcurre en el Rastro de Madrid y las calles aledañas, *Día tras día* refiere los problemas de la sociedad de la época y el escaso futuro de sus jóvenes. Sigue los dictados del cine neorrealista italiano que muestra la calle, sus gentes, el día a día de la sociedad. Estar realizada en exteriores dota a la película de una viveza que no encontramos en el cine de la década anterior, encorsetado en decorados, con menos posibilidades de improvisación y con un resultado artificial. Este dinamismo es fruto, también, del tipo de cámara que se empleó en el rodaje, en este caso Juan Mariné optó por una *Eyemo* que le permitiese moverse entre el gentío habitual del Rastro, que cumplieron la función de figurantes espontáneos, sin los inconvenientes que conlleva usar una cámara de las dimensiones de

la *Super parvo*, empleada en las grabaciones en decorados. El resultado es una fotografía realista.

El plano general con el que da comienzo el film, y que va acompañado de la voz en off del Padre José (José Prada), presenta al espectador el escenario de la narración. Travelling de acercamiento y panorámicas llevados con movimientos suaves de la cámara que mantiene una angulación normal durante prácticamente toda la cinta, acompañan a los dos protagonistas, Ernesto (Mario Berriatua) y Anselmo (Manolo Zarzo), totalmente identificados con su entorno, en su lucha por salir de la pobreza y el astío en que se encuentran. Hay un predominio de planos medios y enteros que aseguran la atención del espectador porque le proporcionan una visión de conjunto de la acción y le acercan a la circunstancia de cada uno de los personajes .

Tratándose de un rodaje en escenarios naturales la iluminación parte de la luz natural. Juan Mariné consigue una iluminación suave, sin muchos contrastes y controlada en todo momento. Esta iluminación natural cuenta con el apoyo de luces artificiales, laterales y difusas en su mayoría, que mantienen la uniformidad.

Catorceava película en la que Juan Mariné trabaja como director de fotografía y en la que ya se aprecia el grado de experimentación e innovación que mostrará a lo largo de su carrera.

RESUMEN TÉCNICO	
<b><i>Composición</i></b>	Encuadres descriptivos para mostrar el lugar de la acción. PM y PE.
<b><i>Iluminación</i></b>	Luz natural acompañada por luces difusas.
<b><i>Cámara</i></b>	Travelling de acercamiento y panorámicas. Movimientos de cámara suaves y angulación normal.







UNA PRODUCCION DE



con

MARUJITA DIAZ  
RUBEN ROJO en

# Puebla DE LAS MUJERES

con

MILAGROS LEAL  
SANTIAGO RIVERO  
FRANCISCO ARENZANA  
y JOSE PRADA

DIRECTOR:

*Antonio*  
**DEL AMO**

ARGUMENTO

HERMANOS ALVAREZ QUINTERO

Toda la gracia de Andalucía en una comedia deliciosa

Hijo de B. Bañó - Barcelona.

### 5.2.5. *Puebla de las mujeres* (1953)

**SINOPSIS:** Por asuntos familiares, Adolfo, médico en Madrid, llega a Puebla de las Mujeres, localidad de Andalucía que tiene fama de casar con las mujeres del pueblo a todos los solteros que allí hacen noche. La encargada de hacer que esto sea posible, con ayuda del resto de las mujeres, es Concha Puerto, la mujer del alcalde. En esta ocasión, la soltera elegida para el forastero es Juanita la Rosa quien se niega a participar de este enredo y se presta a ayudar a Adolfo para que pueda marcharse del pueblo y volver con su novia que le espera en Madrid. Cuando todo el mundo cree que Adolfo se ha marchado, este regresa una noche para declarar su amor a Juanita. En ese momento son descubiertos y todo el pueblo acaba celebrando que de nuevo la tradición se ha cumplido y Dña. Concha queda satisfecha con su labor.

#### CONTEXTO

---

Adaptación que Antonio del Amo hace de la obra de los hermanos Álvarez Quintero, *Puebla de las mujeres* es una comedia que, como tal, no tiene más pretensión que la de entretener al público y en la que el director, sin maldad, pretende burlarse de los cotilleos y los chismes que dictan la vida de un pueblo andaluz. Por todo esto parece que el film únicamente tiene como propósito el lucimiento de algunas de sus actrices, las veteranas Cándida Losada o Matilde Muñoz Sampedro, y las nuevas caras de Marujita Díaz, Amparo Soler Leal o, la que más tarde se consagraría como directora, Margarita Alexandre. Película popular que dista mucho del rumbo que estaba tomando el cine de Antonio del Amo y que puede verse en cintas como *El huésped de las tinieblas*, la anteriormente analizada *Día tras día* o *Sierra maldita*, drama rural ambientado en la Andalucía de los años 20.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Rodada en apenas 22 días, *Puebla de las mujeres* es una película sin muchas complicaciones. Al tratarse de una comedia deberíamos observar una iluminación con mucha luz, algo propio del género, pero por el contrario lo que vemos no es mucha más luz sino menos sombras. Mariné busca que se vea el contraste porque, como él mismo dice “Si le quitas el contraste a la fotografía le quitas la vida” (Mariné, 2018). Por tanto, en *Puebla de las mujeres* encontramos unas sombras que llegan a una densidad muy agradable, que no quedan opacas. Todo esto se da gracias a la buena situación de la luz,

a encontrar las fuentes de luz, y su ubicación, adecuadas. En esta cinta, además, no se trata solo de iluminar las estancias, sino que hay que conseguir que las actrices luzcan lo mejor posible, no olvidemos que se trata de una película cuyo único propósito, junto con entretener, es el lucimiento de las actrices para lo que la correcta iluminación de las mismas es fundamental. A pesar de esto, y de su cuidado trabajo en la realización, en una de las conversaciones mantenidas con Juan Mariné a propósito del film, nos dice que “fue una película despreocupada, en la que no había demasiado interés en saber si la luz que había quedaba bien sobre los actores o había que cambiarla y en la que tampoco se dio mucha importancia a si las actrices salían bien o no” (Mariné, 2018).

No solo la luz, los encuadres y los planos son importantes. En el caso que nos ocupa son planos enteros los que muestran los escenarios en los que se desarrolla la acción y los planos americanos, que ocupan toda la película, acercan al espectador a los personajes y su entorno.

Producida por Teide P.C. y distribuida por CIFESA, *Puebla de las mujeres* es un film nada ambicioso cuya única función es la de entretener al público, cometido que alcanza sin mucho esfuerzo.

RESUMEN TÉCNICO	
<b><i>Composición</i></b>	Encuadres narrativos. Predominio de PA y PE de los personajes.
<b><i>Iluminación</i></b>	Sombras conseguidas con el empleo de luces difusas.
<b><i>Cámara</i></b>	Angulación normal.







### 5.2.6. *Orgullo* (1954)

**SINOPSIS:** *Orgullo* cuenta la historia de dos familias, los Mendoza y los Alzaga, enfrentadas durante generaciones por el agua de un río que atraviesa sus tierras. Laura Mendoza, la protagonista, vuelve a casa después de varios años de estancia en París. A su llegada se enamora de Enrique de Alzaga, hijo de la familia con la que llevan enfrentados prácticamente toda la vida. Todo parece que va a solucionarse con la boda entre estos personajes, pero es entonces cuando resurge el problema de la sequía, que reaviva viejos rencores y hace estallar de nuevo la guerra entre las dos familias.

#### CONTEXTO

Rodada en 1954 por Manuel Mur Oti, *Orgullo* es una superproducción, tal como figura en los títulos de crédito, algo excepcional dada la situación de precariedad de la industria de la época. En esta misma década se producen las *Conversaciones de Salamanca* (1955), encuentro en el que se dan cita los profesionales de la industria, organismos del Estado, críticos e intelectuales del momento, con el fin de conseguir el consenso necesario que permitiera abrir nuevos horizontes, creativos e industriales en el cine. Los 50 son una época en la que el cine de contenido temático y narrativo comparte la pantalla con producciones de carácter folklórico y religioso, pero también con géneros como el melodrama y el policíaco, sin olvidar la comedia, que sigue siendo una gran apuesta para las productoras.

Por esta época Juan Mariné ya es un destacado director de fotografía, algo que evidencian las 28 películas rodadas en esta década. Profesional de gran versatilidad, su trabajo no se limita a un género determinado<sup>39</sup>, moviéndose entre el drama y la comedia, en función del director con el que trabaje en cada momento. *Orgullo*, es un drama de corte rural que cuenta una historia en la España de posguerra en un país azotado por el hambre y en el que la diferencia entre las distintas clases sociales es muy marcada. Caciques y siervos comparten plano en este filme donde la dureza del campo es transmitida a través de la fotografía.

---

<sup>39</sup> Véase capítulo 4, epígrafe 4.3 Filmografía.

## ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

La película, en sus formas, está más cerca del *western* que del cine rural realizado hasta la época. Esto se aprecia en las panorámicas de los grandes paisajes por los que se mueven los personajes a lo largo de toda la cinta, que comienza con un plano general largo en el que se ve la calesa en la que Teresa (Cándida Losada) se acerca a la estación. Para continuar con la presentación del resto de personajes a través del recurso de los planos americanos. A partir de ahí, y a lo largo del filme, encontramos primeros planos donde los rostros de los personajes muestran todos sus sentimientos al espectador.

Una escena donde se palpa la dureza, el odio acumulado, el orgullo de uno de los personajes, es aquella en la que Teresa, subida en el caballo, habla con D. Enrique (Enrique Diosdado) de la posible boda de sus hijos y del obstáculo que se va a interponer en el enlace, de nuevo el río que separa sus tierras. Esta identificación del yo del personaje se adquiere por medio de un plano contrapicado junto con un estudiado juego de luces que proporciona la sombra justa al rostro.

La diferencia de clases, que como se ha comentado es clara en la película, se percibe y es notoria con el uso de planos picados, ejemplo de ello está en la secuencia en la que los trabajadores de la familia Mendoza rezan al pie de la escalera bajo la mirada de Teresa. Planos picados que también son significativos cuando se trata de narrar la situación por la que atraviesa la protagonista, Laura (Marisa Prado), en la lucha que mantiene con la familia rival. Dos escenas que dan cuenta de ello son, por una parte, aquella en la que Laura se ve empujada a llevarse el ganado para que este no muera y por otro, y a continuación de esta, la secuencia, excesivamente dura, del despeñe del carro tirado por unas reses. Ambas escenas fueron rodadas en exteriores naturales, es importante por tanto tener en cuenta la dificultad que para el equipo de fotografía entrañaba esta localización.

Todo este cuidado con el que se encuadra a los personajes es lo que procura al espectador un conocimiento de los mismos y le permite empatizar o no con ellos. Encuadres, que muestran al espectador todos los años de odio que acumulan esas tierras, como en la iluminación, plagada de claroscuros que impregnan de dramatismo la narración.

Rodada en exteriores y en los platós y decorados de los Estudios Cinearte y CEA en Madrid, los paisajes son presentados al espectador, como ya se ha mencionado, a través de panorámicas que se logran por medio del uso de travelling horizontales, con unos



movimientos muy pausados que permiten al espectador apreciar todos los detalles. Y con un enorme dominio, por parte de Juan Mariné, del blanco y negro que le hacen retratar con expresividad y dramatismo los exteriores, los cielos nublados o las nubes en un cielo claro.

En definitiva, la película cuenta con una gran fuerza visual. Aprovecha al máximo las localizaciones en las que con el empleo de la iluminación adecuada y una técnica fotográfica depurada se accede a lo que el director quiere contar. Una historia que por su argumento podría verse como un western con tintes melodramáticos, pero que en realidad está mostrando la fuerza de la mujer frente a situaciones adversas, una mujer que se rebela contra las costumbres e imposiciones y que lucha. Una entereza que el espectador aprecia con el cambio que sufre Laura desde el momento en que Teresa, su madre, muere y hasta el último plano del filme dedicado por entero a ella.

---

#### RESUMEN TÉCNICO

---

<b><i>Composición</i></b>	Encuadres expresivos. PA para presentar a los miembros de las familias rivales.
<b><i>Iluminación</i></b>	Luces duras y contraluces. Claroscuros.
<b><i>Cámara</i></b>	Panorámicas y travelling horizontales para mostrar las localizaciones. Planos picados y contrapicados reflejan la diferencia de clases de los personajes.

---

**AURORA  
BAUTISTA  
JORGE  
MISTRAL**

*en*



**EASTMANCOLOR**

*con*

**JOSE NIETO  
NANI FERNANDEZ  
FELIPE SIMON**

*Directores:*

**MARGARITA ALEXANDRE  
Y RAFAEL TORRECILLA**



**UNA PELICULA**

**CINEMASCOPE**

PRODUCIDA POR **Nervión Films**

DISTRIBUIDA POR **HISPANO FOXFILM, S.A.E.**

IND. LIT. - GERONA

### 5.2.7. *La gata* (1956)

**SINOPSIS:** María, hija del mayoral del cortijo donde sucede toda la historia, se enamora de Juan, hombre mujeriego del que todo el mundo la previene. Juan quiere ser torero y aprovecha su estancia en el cortijo donde trabaja, y en el que se crían reses bravas para espectáculos taurinos, para practicar con las reses, que llegan ya maleadas a la plaza, perjudicando de este modo el negocio del padre de María. Todo el mundo sospecha de Juan y es a raíz de la muerte de Joselillo, protegido del padre de María, cuando las cosas cambian en el cortijo. El padre de María ordena a sus guardas que no dejen viva a la persona que está toreando a las reses. María trata de prevenir a Juan y es alcanzada de muerte por el disparo de uno de los guardas que la confunde con Juan.

#### CONTEXTO

---

Realizada en 1956, *La gata* es un melodrama de ambiente andaluz con notas folklóricas y taurinas. Esta obra tiene el mérito de ser el primer largometraje rodado en España en película Eastmancolor con formato cinemascope y sonido estereofónico, toda una revolución técnica en el cine español de la época. Debido a esta condición, tanto el negativo como el positivo se importan de Estados Unidos.

Al igual que en *El santuario no se rinde*, *La gata* narra la historia a modo de flashback, una historia de amor con final trágico. Filmada en Andalucía, entre reses bravas y un ambiente de campo, *La gata* trata de evitar, a través de sus imágenes, lo estereotipado del cine de la época denominado “españolada”, un cine que se sigue produciendo por las exigencias del régimen franquista y que comparte pantalla con un cine realista y de autor. El film intenta mostrar la seducción y el erotismo que, como en todo melodrama son explícitos, y que, en este caso, gracias a la fotografía, consigue escapar de la censura.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

A través de las imágenes el espectador puede identificarse con los personajes y sus sentimientos e incluso se anticipa al final de la historia. Así mismo, con los movimientos de cámara el espectador puede percibir la tragedia que está por venir y es palpable a lo largo de toda la película.

La cámara empleada fue una Super Parvo modificada para poder añadirle los objetivos anamórficos originales -lentes que comprimen la imagen verticalmente en el negativo- que se anteponen al objetivo de la cámara. Los objetivos utilizados eran Bell&Howell proporcionados por los estudios de cine FOX (Corporación Fílmica Twentieth Century Fox). Sin embargo, la abundancia de planos rodados entre reses bravas aconseja el uso de una cámara más manejable, por lo que Mariné se asegura una cámara Arriflex.

La película utilizada era muy poco sensible lo que implicaba el uso de mucha luz en el rodaje, incluso en las escenas de penumbra (Pérez, 2014). Ejemplo de ello es la escena en la que los pastores aparecen cenando y Juan comienza a recordar la historia de todo lo ocurrido, historia que el espectador entiende que es una tragedia a través de un primer plano del personaje, María, la protagonista.

Igual que su anterior filme, *Orgullo, La gata* muestra los paisajes de Andalucía a través de panorámicas y planos generales, con movimientos horizontales que recorren todo el cuadro, y cámara fija en las secuencias en las que los animales deben pasar por delante de la misma. La película se desarrolla a base de planos medios de los protagonistas en las escenas que aparecen juntos; primeros planos para infundir dramatismo y énfasis al diálogo, y planos generales en las secuencias de exteriores.

En cuanto al color, su uso simbólico da expresividad al filme. Esto se aprecia en el vestuario de los personajes, especialmente el de María, cuyas ropas son de tonos cálidos (amarillos, rojos, rosas, blancos) y reflejan los momentos por los que el personaje va pasando a lo largo del film. El color también es importante en el caso de los decorados, con fondos claros y muy iluminados (paredes blancas del cortijo) donde los personajes y los objetos resaltan adquiriendo la importancia que tienen para la narración. Esto hace patente la fundamental relación que se establece entre el departamento de vestuario, decoración y fotografía.

RESUMEN TÉCNICO	
<b>Composición</b>	Encuadres descriptivos. PG, PP y PM.
<b>Iluminación</b>	Abundancia de luz. Luces suaves, sin contrastes.
<b>Cámara</b>	Panorámicas y movimientos laterales para mostrar los espacios donde interactúan los personajes.







ROLF  
WANKA  
TONY  
SOLER  
ALICIA  
PALACIOS  
ANTONIO  
VICO  
ALBERT  
LIEVEN

LIDA  
BAAROVA

EMMA  
PENELLA

KATARINA  
MAYBERG

ALBERT  
HEHM

ELISA  
MONTES

VICENTE  
PARRA

AMPARO  
RIVELLES

JOSE  
SUAREZ

AMELIA  
DE LA TORRE

FERNANDO  
NOGUERAS

DIRECTOR:  
MANUEL MUR OTI

# El batallón de las sombras

MARASES, MADRID

### 5.2.8. *El batallón de las sombras* (1956)

**SINOPSIS:** En una calle cualquiera de Madrid encontramos una popular y humilde casa de vecinos en la que conviven cuatro familias. Cada una de ellas con sus problemas, sus sueños y sus ilusiones. Braulio, un actor que lucha por conseguir el papel de su vida, y su mujer Petra. Enrique, el compositor que acaba de conseguir que su obra sea llevada al teatro y que sin la ayuda y el esfuerzo de Luisa no habría podido lograr. Damián y Carmen que, apenas sin nada que dar de comer a sus dos hijos, se enfrentan a la llegada del tercero. Pepe, un inventor al que sólo se le ocurren cosas que ya están inventadas y al que mantiene gracias a su trabajo como planchadora Magdalena, su mujer. Además de estas cuatro familias en la casa viven Carlos, un joven pintor muerto de hambre que ante sus vecinos alardea de sus conquistas, su fama y el dinero que dice tener e Isabel alquilada en casa de Magdalena. Lola, una chica de alterne que quiere cambiar su vida y sobre la que todas las vecinas murmuran y Dña. Engracia la comadrona con aspecto huraño, pero que en el fondo tiene un gran corazón y sin la cual muchos de estos personajes estarían perdidos.

#### CONTEXTO

---

Este film podría clasificarse en la llamada tragicomedia de corte costumbrista, en el que Manuel Mur Oti hace un homenaje a la mujer, sin la que el hombre no es y no podría ser, una mujer fuerte y valiente, pero fiel y resignada, que vive por y para su casa y que se ocupa de la precaria economía familiar.

La película presenta una España devastada, raquítica, con hambre tanto física como moral y en la que los hombres quieren cumplir sus sueños, no solo por verse realizados a través de ellos, sino porque eso será lo que finalmente les saque de la situación de miseria en la que se encuentran. De nuevo, el cine ofrece la visión de un país en el que, aunque se atisba el inicio de cierta bonanza, continúa siendo un país pobre, con una sociedad que adolece su historia anterior.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

La película arranca con el plano general de un edificio mientras se escucha la voz en off de Rolf Wanka, narrador de la historia al que descubre la cámara, que camina tras él. Mirando al espectador, en un continuo plano medio, Wanka habla de la mujer y su papel en la sociedad y el hogar. Así le descubre Remedios (Tony Soler), portera de la casa de vecinos donde transcurrirá toda la acción.



Planos medios y enteros presentan a cada una de las familias y personajes que conviven en el 47 duplicado, cuyo patio de vecinos se descubre por medio de un plano general que acaba en un contrapicado de la divertida discusión entre Braulio (Antonio Vico) y Enrique (Albert Lieven), dos vecinos que tratan de conseguir su sueño y que serían incapaces de sobrevivir sin la ayuda y el apoyo de sus esposas.

El primer plano de los pies de Lola (Emma Penella) vestidos con unos elegantes zapatos de tacón, frente al primer plano de los pies de las tres vecinas, Remedios, Petra (Alicia Palacios) y Luisa (Lída Baarová) que calzan unas pobres zapatillas, revelan la diferencia que existe entre esas mujeres, que a lo largo del film acabarán por entablar una estrecha amistad a pesar de sus diferencias, y los prejuicios de unas sobre la otra.

El relato de estos personajes y la identificación del espectador con ellos, se logra a través de planos medios que, en momentos clave de la narración, acaban en primeros planos. Ejemplo de ello es la escena en la que Isabel (Elisa Montes) y Dña. Engracia (Amelia de la Torre) hablan de la grave situación de Carlos (Vicente Parra), escena que resulta más dramática por el contraluz que acompaña a una de las actrices. La misma luz que imprime seriedad al diálogo entre Damián (Albert Hehn) y Dña. Engracia respecto al nacimiento del hijo que espera Carmen (Katharina Mayberg). Un exquisito contraluz es el que introduce a Lola en la historia. Una luz que se vuelve más luminosa a medida que Lola y Luisa hablan de su situación, que las lleva a comprenderse e iniciar su amistad.

La película llega a su fin con un travelling lateral que muestra uno por uno los rostros de los protagonistas y acaba con un plano entero de todos ellos aplaudiendo la interpretación de la muerte que Braulio siempre quiso representar, y que esta vez es más real que nunca. *El batallón de las sombras* se rodó en los decorados de los estudios Chamartín.

#### RESUMEN TÉCNICO

<b>Composición</b>	Encuadres descriptivos y narrativos. PM y PE para presentar a los personajes.
<b>Iluminación</b>	Contraluces en momentos clave de la narración.
<b>Cámara</b>	Movimientos laterales para mostrar las estancias y los personajes. Empleo de planos picados y contrapicados.





### 5.2.9. *Duelo en la cañada* (1959)

**SINOPSIS:** Soledad es una cantante de la que está enamorado Ramón. Acosada por un cliente del cafetín donde trabaja, ella le golpea dejándolo malherido. Ramón ve lo que ocurre y aprovecha la situación para obligar a Soledad a huir con él. Soledad escapa y es llevada a la finca de Carlos, quien se enamora de ella al instante. Pasado el tiempo Ramón la encuentra y amenaza con contarle todo si no se va con él, pero Soledad se lo explica todo a Carlos que sale al encuentro de Ramón que, en su huida, mata a Damián. Aconsejada por la madre de Carlos, Soledad abandona la finca provocando que Carlos salga a buscarla y durante su vuelta se encuentre con Ramón, con quien protagoniza un duelo a cuchillo en el que finalmente Ramón acaba muerto.

#### CONTEXTO

---

Ambientada en la Andalucía del siglo XIX y rodada a modo de western, *Duelo en la cañada* tiene una trama que poco o nada tiene que ver con el cine social y comprometido que estaba realizándose entonces. Aunque aceptable, es una película muy alejada del estilo que caracteriza a Manuel Mur Oti en obras como *Un hombre va por el camino*, *Cielo negro*, *Condenados* y, por supuesto, *Orgullo*; todas ellas con la expresividad y fuerza visual propias de los directores de la llamada “Generación de los renovadores”.

*Duelo en la cañada*, distribuida en su momento por Warner Bros, no es de las mejores películas del director, algo patente en las críticas que se han realizado a la cinta. A esto contribuyó el papel de María Esquivel, protagonista en el film. Cuenta el propio Juan Mariné en una de las entrevistas realizadas que “María Esquivel fue una imposición ya que era pareja de Juan Orol, que participó en la producción de la película” (Mariné, 2018). Tal vez dicha imposición es lo que hizo que Mur Oti evidenciara de algún modo las formas toscas de la actriz en el film, algo que contrasta con el papel que juegan las actrices Mara Cruz y Cándida Losada. un film que pasa sin más por las taquillas de los cines de la época

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

El arranque de la película, con el primer plano de las botas de Ramón (Leo Anchoriz) que acaba con un plano picado sobre Soledad (Mary Esquivel) sirve para presentar al espectador el papel que estos personajes van a tener en la historia.



El trabajo de iluminación de Mariné se aprecia en el tratamiento de las actrices. De Soledad, apenas se aprecian los rasgos y aparece casi siempre en sombra, en cambio Alicia (Mara Cruz) cuenta con una luz muy favorecedora que acentúa su belleza. Esta decisión viene justificada por los rasgos físicos de Mary Esquivel, una mujer poco agraciada y de modesta calidad interpretativa. Por otro lado, no era posible utilizar un proyector para iluminar a las dos actrices a la vez, por lo que Mariné se decanta por dar mayor protagonismo a los rasgos de Alicia.

Así mismo, es destacable el uso de la luz rebotada empleada en la escena del amanecer. Como él mismo explica “La luz de alba no es una luz que viene de arriba, es una luz de abajo, una luz que llena al personaje y donde sus ojos muestran la máxima expresividad”. (Mariné, 2018).

Rodada a modo de western, hay un predominio de planos medios y enteros frente a los planos americanos, más frecuentes en este tipo de films. Sin embargo, la cinta deleita al espectador con panorámicas de los grandes espacios en los que ha sido rodada.

Filmada tanto en exteriores como en los decorados de los estudios CEA-Ballesteros, la película narra una historia de amor entre personas de distinta condición social, en la que median los celos y los convencionalismos sociales de la época, y que acaba con un duelo a caballo entre Ramón y Carlos (Javier Armet). Un duelo en la cañada que finaliza con la muerte de Ramón. Un ángulo atípico de la cámara muestra el rostro de Ramón muerto en el riachuelo. Esta última escena se podría comparar, en cuanto a la forma de rodaje y los movimientos de la cámara se refiere, con la de la muerte de Joe en *El crepúsculo de los dioses*.

*Duelo en la cañada* da cuenta de un excelente trabajo del blanco y negro que se consigue gracias al empleo de unos filtros que no eran los recomendados por el fabricante de la película -en este caso Kodak- sino otros que “agradecían mucho más la luz” (Mariné, 2018). Esto es una muestra del grado de implicación e innovación que caracteriza a Juan Mariné que, a través de su fotografía, consigue dotar a la película de una altura que no alcanzaban ni el guion ni alguna de las interpretaciones.

---

#### RESUMEN TÉCNICO

---

<b><i>Composición</i></b>	Encuadres descriptivos. PM y PE.
---------------------------	----------------------------------

<b><i>Iluminación</i></b>	Luces difusas y sombras en el rostro de las actrices.
---------------------------	---

<b><i>Cámara</i></b>	Panorámicas de los espacios donde se desarrolla la acción.
----------------------	--

---



ADOLFO  
**MARSILLACH**

TONY  
**LEBLANC**

SUSANA  
**CAMPOS**

JOSE LUIS  
LOPEZ VAZQUEZ  
MANOLO  
GOMEZ BUR  
MARIA LUISA  
MERLO



Depósito legal 8 - 13.380 - 1960

# 091 POLICIA al habla

DIRECTOR:  
**JOSE MARIA FORQUE**

GUION: PEDRO MASO • ANTONIO VICH • VICENTE COELLO Y JOSE MA FORQUE

UNA PRODUCCION: **AS PRODUCCION**

JANCO

QUINITILLA Y CARDONA, S. L. - BARCELONA



### 5.2.10. *091, policía al habla* (1960)

**SINOPSIS:** Andrés es un inspector de policía del turno de noche que pierde a su hija por culpa de un conductor que se da a la fuga y al que quiere encontrar a toda costa. Su compañero Lorenzo Barea le ayuda en la búsqueda, a la vez que atienden todos los casos para los que son requeridos. El toque de humor de este drama policiaco lo ponen los personajes de Charles y Bicho, dos delincuentes de poca monta y viejos conocidos de la policía que se ven envueltos en diversos enredos a lo largo de todo el film.

#### CONTEXTO

---

Película policiaca de José María Forqué, por entonces ya reconocido director, donde combina el drama y la comedia. *091, policía al habla* destaca la labor de la policía de la época presentando los casos a los que se enfrentaban a diario los agentes de dicho cuerpo.

Filmada en 1960, al inicio del segundo franquismo o franquismo desarrollista, que trajo cambios importantes en la economía. Son años de intensa actividad en el sector cinematográfico, donde se rodaban hasta tres películas en un mismo año. En la esfera política y social se sigue manteniendo un férreo control sobre la población a través de leyes como la Ley de Orden Público promulgada en 1959 y que tipificaba como delito cualquier acto que amenazara “la unidad espiritual, nacional, política y social de España” (BOE, 1959, pág. 10366). Los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado son los garantes del cumplimiento de estas leyes. La película *091, policía al habla* es una historia policiaca con mezcla de melodrama que además de entretener tiene un claro discurso moral.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Película rápida con ágiles movimientos de cámara que siguen los pasos de los protagonistas. Este dinamismo hizo que se optara para el rodaje por una cámara Arri insonorizada. En su localización de exteriores, la película ofrece unas panorámicas que muestran la ciudad de Madrid, donde se desarrollan las historias paralelas que conforman en film.

Con escenas características del cine policiaco, la cinta refiere secuencias con una carga dramática con fuertes contraluces. Junto a la iluminación, los encuadres de los personajes -primeros planos y planos medios- proporcionan una sensación de tensión. La aportación cómica a la película la ponen Charles (Tony Leblanc) y Bicho (Manolo Gómez

Bur) en los diálogos y las escenas que ellos representan. El tono cómico se aprecia, además, en la iluminación de los actores que aparecen con menos dureza, y contrastes más suaves. Un ejemplo es el número que representan cuando descubren una caja sospechosa en el coche que han robado.

Los primeros planos sugieren al espectador la importancia que tienen para el hilo argumental los objetos que se destacan. En el caso de los rostros de los personajes, le ayudan a comprender los momentos por los que estos pasan, como ocurre en el instante en el que la cámara se acerca al rostro del Inspector Martínez (Adolfo Marsillac) a quien se le acaba de comunicar el atropello de su hija. Además, la luz que incide sobre él y que deja la mitad de su rostro en sombra, imprime más dramatismo a ese instante.

Muchas de las escenas de la película se desarrollan dentro del coche de policía en el que trabajan el Inspector Martínez y su compañero Lorenzo (José Luis López Vázquez). Para su iluminación Mariné empleará unas pequeñas bombillas alimentadas con baterías que reparte y camufla en el vehículo.

Las secuencias finales del film son propias de películas de cine negro, el tiroteo, la persecución en el aeropuerto, donde Mariné trabaja la profundidad de campo que permite situar al personaje en su encuadre.

*091, policía al habla* se realizó en el año 1960, cuando Mariné ya era uno de los grandes directores de fotografía de la época que de nuevo aquí vuelve a mostrar su gran capacidad en el trabajo con la luz para dotar a la película de un ambiente especial que resulta interesante al espectador.

RESUMEN TÉCNICO	
<b>Composición</b>	Encadres expresivos y narrativos. PM y PP sugieren la tensión.
<b>Iluminación</b>	Contraluces para las secuencias dramáticas. Luces suaves para los momentos cómicos.
<b>Cámara</b>	Movimientos rápidos, travelling de avance para acompañar a los protagonistas. Panorámicas de la ciudad donde transcurre la acción.



**ALBERTO CLOSAS  
AMPARO SOLER LEAL  
JOSE ISBERT  
JOSE L. LOPEZ VAZQUEZ**



**DIRECTOR  
FERNANDO  
PALACIOS**

**GUION RAFAEL J. SALVIA  
PEDRO MASO y  
ANTONIO VICH  
MÚSICA  
ADOLFO WAITZMAN  
FOTOGRAFÍA  
JUAN MARINE**



mad.

**PRODUCCION: PEDRO MASO** PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS

Depósito Legal B. 27061 - 1962

I. G. MARÍ, S. A. - Barcelona

### 5.2.11. *La gran familia* (1962)

**SINOPSIS:** Carlos Alonso y Mercedes son padres de 15 hijos de diferentes edades. Además, componen la familia el abuelo y el padrino que les ayuda en las constantes dificultades económicas que se les presentan. La familia subsiste gracias al trabajo de Carlos, un aparejador pluriempleado cuya única meta es el bienestar de su familia. Comedia que narra la vida cotidiana de esta gran familia, desde cómo viven el día a día, hasta acontecimientos importantes como la comunión de los niños, los exámenes finales o las vacaciones de verano en la Costa Brava. El tono dramático llega cuando Chéncho, el pequeño de la familia, se pierde mientras recorre con su abuelo y sus hermanos los puestos de Navidad de la Plaza Mayor. Chéncho aparece y todo vuelve a la normalidad. Como cualquier familia española de la época, acaban por comprar un televisor, lo que es motivo de gran alegría en la casa ya que por fin podrán dejar de ver la televisión de los vecinos a través de la ventana. La llegada de la televisión sirve, además, para hacer el anuncio de la llegada de un nuevo miembro a la familia, ¡el decimosexto hijo!

#### CONTEXTO

---

Dirigida por Fernando Palacios, *La gran familia* es una película popular y exenta de crítica sobre la natalidad en España entre 1960 y 1965, un *baby boom* que fue potenciado y premiado por el franquismo. Se trata de una comedia con ciertos toques melodramáticos y ligera en las imágenes, que representa la mentalidad de la clase media de aquellos años en los que la mujer es la encargada del cuidado del hogar y la familia mientras que el hombre garantiza la estabilidad de la misma gracias a su trabajo y esfuerzo. Con dicho argumento la película viene a ser un exponente de la ideología del régimen en lo que a la natalidad y la familia se refiere. Producida por Pedro Masó *La gran familia* es una película de elevado presupuesto, cuya única pretensión era el éxito de taquilla, algo que consiguió sin grandes dificultades. Obtuvo varios premios, entre ellos fue declarada “Película de Interés Nacional.”

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Comedia de tono costumbrista, se inicia con un plano general de la familia, que sirve de presentación de todos los personajes que forman parte de la historia. El vasto reparto con el que cuenta constituye un desafío a la hora de encuadrar a todos los protagonistas en una misma escena, algo que tanto Fernando Palacios, director del film, como Juan Mariné solventan mediante el uso de la profundidad de campo.



Otra de las dificultades que presenta la película en alguna de sus secuencias es el gran número de actores en un espacio reducido. Cuenta el propio Mariné que la solución para que el espectador pudiera verlos a todos era hacer salir y entrar a los personajes en escena –llevándolos de un sitio a otro- sin que el espectador lo apreciara, utilizando rápidos movimientos de cámara. Esto hace de *La gran familia* una película dinámica, de ritmo fluido y ágil en las imágenes.

Los exteriores, filmados en Tarragona, ofrecen panorámicas del mar, la playa y el pueblo en la que se desarrolla esta parte de la historia, las vacaciones de la familia. Lo mismo ocurre con las localizaciones de Madrid, una panorámica de la Plaza Mayor da paso al drama de la desaparición del pequeño Chenchó entre los puestos de Navidad. Todos los interiores se realizaron en los decorados de los estudios Sevilla Films.

La película se compone de planos generales de toda la familia, o gran parte de ella. Los planos medios proporcionan un carácter más íntimo empleándose en las secuencias en las que interactúan dos o tres personajes.

La iluminación, propia de una comedia, emplea luces suaves que procuran las sombras justas, nítidas y dan al film la atmosfera que requiere en cada momento.

RESUMEN TÉCNICO	
<b>Composición</b>	Encuadre narrativo. PG para presentar a la gran familia y PM para cada uno de los miembros y sus historias personales.
<b>Iluminación</b>	Luces suaves y claras.
<b>Cámara</b>	Movimientos rápidos y angulación normal.







### 5.2.12. *Los dinamiteros* (1963)

**SINOPSIS:** Comedia sobre las divertidas situaciones en las que se ven envueltos tres pensionistas -Dña. Pura, D. Benito y D. Augusto- para conseguir su propósito, atracar la mutualidad a la que cada mes acuden para cobrar su pensión. Otro de los pensionistas, D. Felipe, está en un hospital a punto de morir y no cuenta con dinero para su entierro. Esta situación los lleva a acudir al director de la mutualidad para solicitar un préstamo. Ante la negativa de este a concedérselo deciden planear el atraco.

#### CONTEXTO

---

Dirigida por Juan García Atienza, *Los dinamiteros* es una coproducción hispano-italiana de ecos neorrealistas y con gran contenido de crítica social. La película constituye una mirada crítica y sarcástica de la sociedad española con una clara influencia de filmes como *Rufufú* de Mario Monicelli, y en la línea de películas como *El pisito* o *El cochecito* de Marco Ferreri. A través del humor y del lenguaje de sus personajes, con diálogos en ocasiones absurdos, se advierte la situación de precariedad de los ancianos, un colectivo prácticamente abandonado por la nueva sociedad en proceso de modernización donde este grupo de personas no tiene cabida.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

Rodada en los decorados de los estudios De Paoli en Roma y Sevilla Films en Madrid y con los exteriores de la ciudad de Madrid de fondo, la película arranca con un movimiento descendente de la cámara que muestra el patio de vecinos donde reside uno de los protagonistas de la historia. Un travelling lateral recorre la estancia donde vive ofreciendo unos detalles muy nítidos de la misma y acompaña al espectador hasta conocer a D. Benito (Pepe Isbert). Los personajes de D. Augusto (Carlos Pisacane) y Dña. Pura (Sara García) los presenta en un espacio oscuro, más bien lúgubre –la mutualidad a la que acuden cada mes para cobrar su pensión- conseguido gracias a la luz propuesta por Mariné, que representa lo siniestro de la situación por la que atraviesan estos ancianos.

En *Los dinamiteros* queda patente la influencia de películas como *Rufufú* de Mario Monicelli, en la que también participó Carlo Pisacane en el papel de Capannelle, propias de la denominada *commedia all'italiana*. Muestra de ello es la escena que tiene lugar en

el hospital al que acuden los tres personajes -Benito, Augusto y Pura- a visitar a D. Felipe (Luis Heredia), otro de los pensionistas.

Yendo un poco más allá, la cinta da pie a hablar de cine dentro del cine cuando vemos a los tres protagonistas siendo espectadores de una proyección de cine negro con la que tratan de documentarse para poder perpetrar el robo a la mutualidad. La cámara, con movimientos ascendentes y laterales, hace un recorrido por las escaleras y el interior de la mutualidad para que el espectador se involucre en la acción y vea lo mismo que D. Augusto, que está examinando el edificio.

Brillante y de gran sencillez es la secuencia en la que los tres ancianos prueban por segunda vez los explosivos. Al igual que la composición en el rodaje de la secuencia en la que los pensionistas ensayan cómo será el robo, donde los planos largos que muestran sus movimientos no restan ritmo a la acción, al igual que el momento en que los tres abuelos se acercan a la mutualidad el mismo día del atraco. El uso de planos medios y enteros de los personajes atraen al espectador, le hacen sentirse cómplice en la acción e incluso sentir cierta ternura por ellos.

En la iluminación empleada por Juan Mariné hay que resaltar los claroscuros al más puro estilo de cine negro -en el momento del desfalco-, cómo matiza la luz sobre los personajes y una cuidada fotografía en blanco y negro que regala una imagen formidable de la ciudad de Madrid en los primeros años sesenta.

---

#### RESUMEN TÉCNICO

---

<b><i>Composición</i></b>	Encuadres descriptivos y simbólicos para conocer a los personajes.
<b><i>Iluminación</i></b>	Contraluces suaves y luces que realzan los rostros de los personajes.
<b><i>Cámara</i></b>	Movimientos ascendentes y laterales para involucrar al espectador en la acción.

---







ROSA  
FILMS.

CONRADO SAN MARTIN  
DANIK PATISSON  
GEORGES ROLLIN  
PERLA CRISTAL  
FORTUNIO BONANOVA  
CON LA COLABORACION DE  
GERARD TICHY  
EN EL PAPEL DE MORONI

# LA MUERTE SILBA UN BLUES

DIRECTOR JESUS FRANCO

ES UNA PRODUCCION: NAGA FILMS, S.A.

Depósito Legal B 23.220-1963

I. G. VILADOT, S. L. - P.º GRAL. MOLA 25 - BARCELONA - 1963

### 5.2.13. *La muerte silba un blues* (1964)

**SINOPSIS:** La historia comienza cuando Paul Vogel (Georges Rollin), traficante de armas, traiciona a sus dos cómplices, Castro (Conrado San Martín) y Smith (Manuel Alexandre), delatándolos a la policía. En la redada Castro es abatido por los agentes y Smith encarcelado. Quince años después, Vogel, que ahora cuenta con una nueva identidad y se hace llamar Radeck, lleva una vida de lujo en Jamaica junto a su esposa Lina (Perla Cristal), que es además la viuda de Castro. Una noche, en un club de jazz, Lina escucha tocar a un trompetista la canción favorita de Castro, su esposo fallecido, un viejo blues. La sorpresa llega cuando descubre que ese trompetista es Smith. Se lo cuenta a Radeck, quien ordena que lo eliminen. Poco después, aparece un personaje que busca vengarse del matrimonio por asuntos del pasado. Todo parece indicar que se trata de Castro, que podría no haber muerto quince años atrás. Asustado, Radeck ordena a sus secuaces acabar con esta persona. A partir de este momento se desarrollan todas las escenas de acción del filme.

#### CONTEXTO

---

Decimosexta película de las 49 que Juan Mariné rodó en la década de los 60 y de las que 34 son comedias. Esto da una idea del momento por el que atraviesa el cine español. España progresa económicamente y pasa por un momento de aperturismo y cambio de mentalidad. Aunque continúa enfrentándose a la censura, el cine español sigue poniendo de manifiesto la realidad social a través de filmes irónicos y ácidos como es el caso de *El verdugo* de Berlanga. Pero el cine comercial sigue en auge y para las productoras los resultados de taquilla son clave, de ahí que este cine crítico comparta cartelera con comedias realizadas para el puro entretenimiento y que cinematográficamente no revisten ninguna dificultad.

No así el caso que nos ocupa, *La muerte silba un blues*, dirigida por Jesús Franco y rodada, imitando el estilo de Orson Welles, al más puro estilo del cine negro, con las técnicas fotográficas, el uso de una iluminación tenue y encuadres de gran expresividad. Puede que no sea arriesgado decir que en este filme se ve la influencia que ejerció sobre Juan Mariné la fotografía de Gregg Toland, algo patente en el uso que hace del gran angular en determinadas secuencias de la película y los claroscuros en la iluminación.

## ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

Los personajes se dibujan y desdibujan gracias a la iluminación. Los juegos de luces y sombras imprimen en las escenas el carácter de misterio que el director busca y que se obtienen con una iluminación en claroscuro y sombras en los rostros para exaltar la psicología de los personajes. Parejo a esa iluminación se hayan los encuadres, planos detalle de los objetos, primeros planos y planos medios de los personajes que procuran una sensación de tensión. El uso de contrapicados unida a una luz cenital, por ejemplo, en la escena de la pelea (minuto 55 aprox.), transmite al espectador la fuerza de los personajes.

Rodada en 1964, con el color ya establecido en la cinematografía española, es destacable el uso que Juan Mariné hace del blanco y negro en esta película, que viene determinado por el género de que se trata. Así mismo, se emplea el gran angular para la filmación de algunas escenas, como la secuencia de Smith tocando la trompeta en el club nocturno. Estos planos tienen como particularidad que fueron realizados con un objetivo modificado por Mariné con una distancia focal que no existía en el mercado. Para esto, croma el objetivo y aproxima la lente negativa al resto de los componentes (Pérez, 2014).

### RESUMEN TÉCNICO

<b><i>Composición</i></b>	Encuadres narrativos y expresivos. PD de objetos significativos. PP y PM para dibujar a los personajes.
<b><i>Iluminación</i></b>	Contraluces en rostros y escenas y sombras adecuadas a la naturaleza del film.
<b><i>Cámara</i></b>	Planos contrapicados que resaltan la autoridad de los personajes.







#### 5.2.14. *Historias de la televisión* (1964-65)

**SINOPSIS:** Felipe, de profesión concursante de programas de televisión y Katy, una chica que trabaja en un balneario, pero que quiere ser cantante, son los protagonistas de *Historias de la televisión*. La película está dividida en dos historias que acaban por unirse. En la primera de ellas se encuentra Felipe, un hombre que trata de ganarse la vida participando en programas de televisión y que por su situación debe dinero a un prestamista. La segunda de las historias descubre a Katy, que gana un concurso con su grupo al presentar una canción, pero no serán ellos los que la interpreten en el certamen musical, sino un cantante famoso. Para poder cantar su propia canción Katy decide hacerse famosa de manera inmediata, pero los planes no salen como esperaba y termina debiendo dinero al mismo prestamista que Felipe. Es aquí donde se unen los destinos de ambos personajes que, para poder devolver el dinero, acaban por participar juntos en un concurso televisivo.

#### CONTEXTO

---

*Historias de la televisión* es un reflejo de España a mediados de los años 60 y la revolución que trae consigo la llegada de la televisión a los hogares españoles, que se convierte en el centro de todo. La película es una fotografía de la sociedad de la época y del panorama televisivo del momento con concursos como *La unión hace la fuerza* o *Cesta y puntos*; series importadas como *Perry Mason*, *Dick Powell*, *Bonanza* y *Te quiero Lucy*; y el programa *Estudio 1* que emitía representaciones teatrales. La televisión se presenta como un elemento de unión para las familias y una plataforma facilitadora de información, diversión y cultura.

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

---

*Historias de la televisión* es una comedia de situación que sigue los pasos de su precursora *Historias de la radio*. La película aborda el mundo de la televisión a través de dos relatos paralelos que acaban confluyendo en uno.

Con Concha Velasco como actriz protagonista, Juan Mariné demuestra una vez más que, no en vano, es uno de los mejores fotógrafos de actrices y ya en esta época un reconocido director de fotografía. Mariné acompaña los movimientos de la protagonista cambiando la luz y los objetivos para obtener la mejor puesta en escena. Hace uso de una luz sutil y ajustada a cada momento sin descartar las sombras que resultan necesarias para el ambiente de la película.

Planos medios y enteros ocupan la cinta e introducen al espectador en la acción, además de los primeros planos que se emplean en los momentos principales de los diálogos para darles la fuerza que demandan. *Historias de la televisión* está rodada en tiempo real, lo que da idea de inmediatez, como ocurre en los programas de televisión que se emitían en la época y que pretende emular.

Rodada en los decorados de los estudios Sevilla Films y con localizaciones exteriores en Madrid y el Balneario de la Fortuna en Murcia, la película es un producto sencillo y comercial pensado para hacer taquilla.

---

#### RESUMEN TÉCNICO

---

<b><i>Composición</i></b>	Encuadre narrativo. Planos medios y enteros para situar a los personajes. Primeros planos para realzar a la actriz protagonista.
<b><i>Iluminación</i></b>	Luz sutil y apropiada a cada momento.
<b><i>Cámara</i></b>	Angulaciones normales de cámara para una película sencilla.

---









### 5.2.15. *Las secretarias* (1969)

**SINOPSIS:** *Las secretarias*, cuenta los avatares por los que pasan sus tres protagonistas, Julia, Lola y Paula, tres secretarias que trabajan en una compañía de seguros. Además de los problemas laborales por los que pasan, una de ellas es despedida y el resto de compañeras y amigas luchan para que este tipo de injusticias no se vuelva a producir, se narran los problemas personales y las dificultades a las que deben enfrentarse en el día a día cada una de ellas, la mujer que se casa y debe dejar el trabajo para atender su hogar y a su marido, la secretaria que se acuesta con su jefe y debe seguir viéndole todos los días o la mujer que va de cita en cita como por una impuesta necesidad de encontrar pareja.

#### CONTEXTO

*Las secretarias* es la película número 42 de las 49 que Juan Mariné rodó a lo largo de los años 60. En 1968 en España se está haciendo un cine comercial de entretenimiento que tiene como objetivo llevar al público a las salas, de ahí la cantidad de películas producidas en esta década, entre 3 y 4 títulos en un mismo año. *Las secretarias* es una comedia romántica, donde se busca realzar la belleza de las actrices por lo que la labor de retratarlas debe ser muy cuidada.

Como ya se ha mencionado, Mariné es considerado el operador que mejor retrataba a las actrices de esa época, tal vez por el aprendizaje adquirido como ayudante de cámara junto a José Fernández Aguayo, conocido como el mejor retratista de actrices en los años 40 en el cine español. Mariné realiza un cuidado trabajo de iluminación de los rostros de las actrices, estudiando sus rasgos y empleando un objetivo diferente según sus facciones. Por ejemplo, en el caso de Teresa Gimpera, empleaba un objetivo de 90mm solo para los primeros planos (Pérez, 2014).

#### ANÁLISIS FOTOGRÁFICO

Como ya se ha comentado, en este tipo de comedias sentimentales se busca favorecer las facciones de las actrices para lo que Mariné usa objetivos concretos y distintos con cada una de ellas y una iluminación adecuada en el rostro de las mismas. El filme se nutre de planos medios y primeros planos de los rostros y partes de la anatomía de las actrices - como las piernas o las manos-, empleando una iluminación muy clara tanto en interiores como en exteriores, para mostrar al espectador toda la belleza de las protagonistas.

En el caso que nos ocupa, el color es un elemento muy importante para el desarrollo de la narración, ya que permite adentrarse en la psicología de las protagonistas. Ejemplo de ello lo tenemos en una de las primeras escenas, en la que las tres amigas suben juntas en el ascensor con otra de las secretarias de la compañía, una mujer más mayor y que parece desubicada, mientras que ellas visten con colores vivos, expresión de la despreocupación y vitalidad de las protagonistas, el vestuario de esta última es blanco y negro, reflejo del momento que vive el personaje y que se irá viendo a lo largo del film. Los colores son, por tanto, un elemento importante para identificar a los personajes. Rodada en Eastmancolor, Mariné tuvo que valerse del uso de filtros para atenuar lo impostado del color de la película para que los colores resultasen lo más naturales posibles.

En cuanto a los movimientos de cámara, destaca una secuencia en la que Julia está bailando en un club nocturno, y donde se aprecia el uso del zoom, recurso que comienza a ser habitual en el cine de los años 60 y 70. En el resto del film, los movimientos de cámara no revisten mayor dificultad desde el punto de vista cinematográfico.

RESUMEN TÉCNICO	
<b><i>Composición</i></b>	Encuadre expresivo. PM y PP para realzar la belleza de las actrices.
<b><i>Iluminación</i></b>	Luces suaves y difuminadas para una acertada iluminación del rostro de los personajes femeninos.
<b><i>Cámara</i></b>	Angulación normal. Empleo de zoom en algunas escenas.

### 5.3. Resultados y valoraciones

El análisis fotográfico de la muestra de estudio pone de relieve una serie de datos de interés sobre la composición, iluminación, cámaras y soportes empleados por Juan Mariné en sus producciones. La técnica está al servicio de la temática y argumento de las películas, por consiguiente, se analizan los recursos empleados en función de los géneros y temas abordados en las cintas de Mariné.

Para facilitar la presentación de los datos recogidos en la ficha se han elaborado una serie de gráficos que facilitan la visualización e interpretación de los mismos y que comentamos a continuación.

#### 5.3.1. Géneros y temas

A lo largo de su carrera Juan Mariné trabajó todo tipo de géneros y temáticas. Este epígrafe detalla aquellos en los que más destacó este director de fotografía.

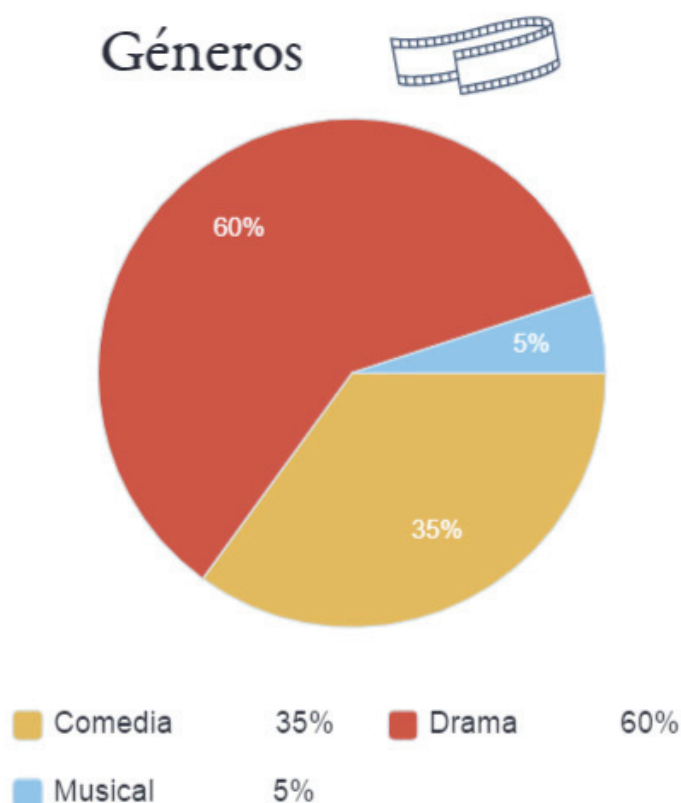


Gráfico 4. Géneros cinematográficos.

Así, por ejemplo, se muestran las tendencias que predominan en los 20 films objeto de estudio. En las distintas etapas de su carrera Mariné iluminó cintas de aventuras, documentales, ciencia ficción y terror entre otras, pero, a la vista de los datos generados, es indiscutible que la comedia y el drama son aquellos géneros en los que despunta el trabajo de este operador, siendo este último el que sobresale por encima de cualquier otro -solo en los 20 títulos analizados suma un 60% de su creación-. (Gráfico 4)

De igual manera se encuadran, por décadas, estos mismos géneros cinematográficos, lo que permite establecer una relación entre los temas y la época en que fueron rodados los films. Los datos confirman que, entre los años 40 y 50 el drama fue el género imperante en el cine de Juan Mariné. Más concretamente en la década de los 50 en la que dichas tramas ocupan casi la totalidad de sus obras (83%). Esto es consecuencia directa de la pretensión de los cineastas de hacer un cine social y de crítica que sugiera al espectador la realidad por la que atraviesa la sociedad del momento. Durante los años 50, como dirá Sánchez Noriega en su Historia del Cine “no hay directores especializados en comedia” (2012: 384), antes bien, se materializan películas dramáticas que exponen los problemas e infortunios de la vida cotidiana de la sociedad de la época. Pero la comedia ocupó también un lugar destacado, sobre todo en la primera mitad de la década de los 40 en la que fue empleada como forma de escape para el público. De ahí que, comparando los valores, la suma de comedias rodadas sea más elevada en la etapa de los 40 (33%) que en la de los 50 (17%). Por el contrario, la década de los 60 centra de nuevo la atención en la comedia -superando el 60% de la manufactura de Mariné-, consecuencia del crecimiento económico y el cambio en la estructura social española que admite un cine más relajado. De modo que, analizando las cifras (Gráfico 5), se puede establecer una relación entre las diferentes temáticas y las circunstancias por las que atraviesa la sociedad y por ende el cine en el momento de su producción.

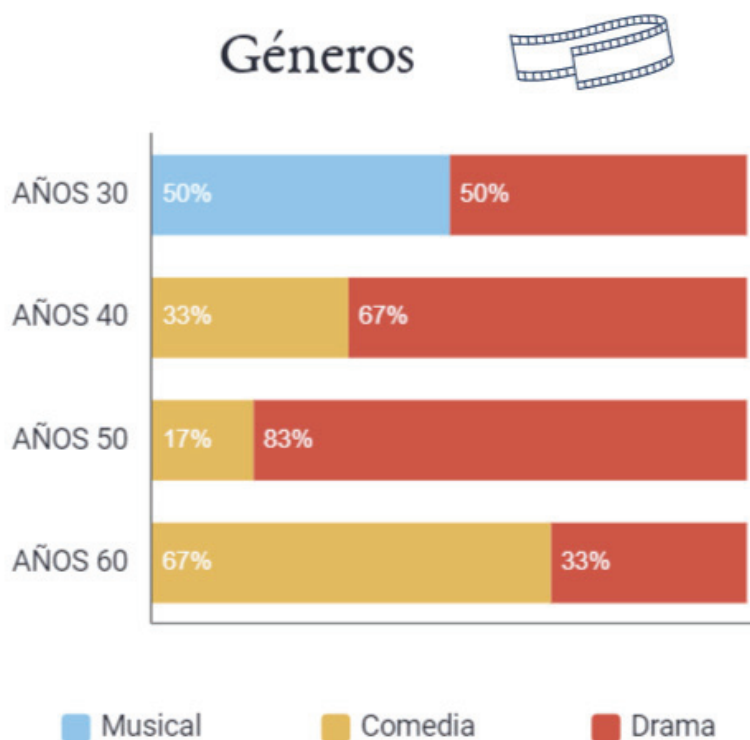


Gráfico 5. Géneros cinematográficos por década (1930-1968).

### 5.3.2. Composición

El análisis de la muestra refleja el uso que hace Mariné de los encuadres y diferentes tipos de plano para que las imágenes y la narración cobren sentido y el espectador pueda identificarse con los personajes y su acción. En definitiva, para dar a la película el estilo fotográfico deseado.

En este punto se exponen los encuadres y tipos de planos más relevantes en las películas muestra de estudio. Un predominio de encuadres expresivos (41%) con los que Juan Mariné quiere acercar al espectador las emociones y los sentimientos de sus protagonistas y cuyo uso está estrechamente relacionado con el género en que se enmarcan dichos films. Esto es, siendo, como se ha dicho anteriormente, el drama la categoría más trabajada por este operador, es obvio que sea este y no otro el tipo de encuadre más apropiado. Entendiendo por tal el proceso mental que conduce a una cierta imagen (Gráfico 6). Marcos que acompañados de planos medios (29%) y primeros planos (26%) completan el estilo fotográfico de este director de fotografía (Gráfico 7).

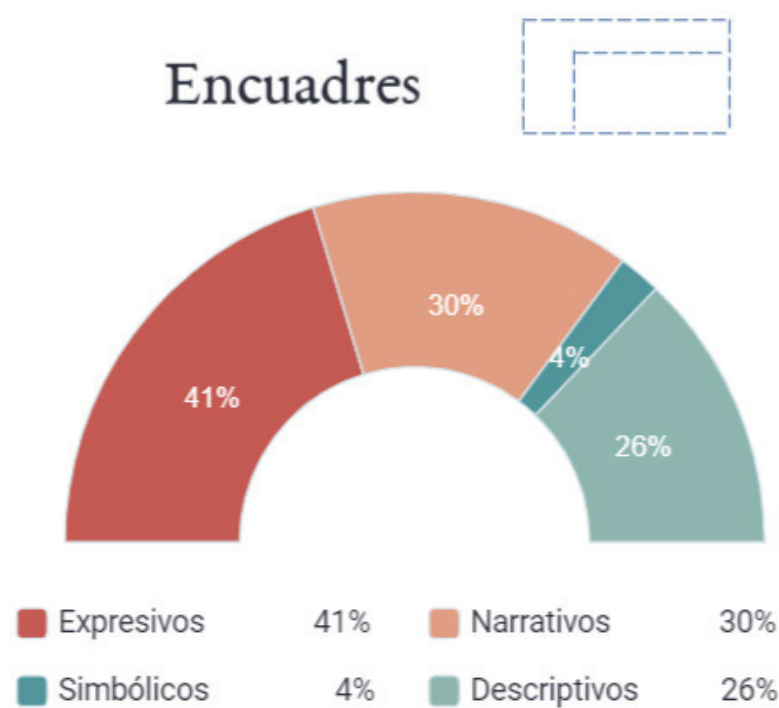


Gráfico 6. Encuadres.

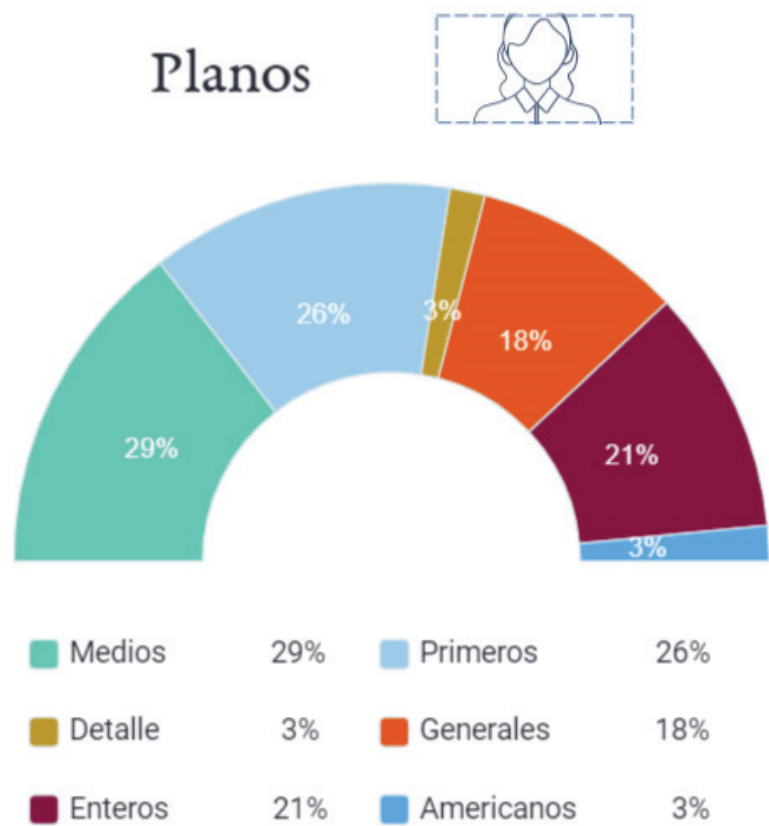


Gráfico 7. Tipos de plano.



Durante los años 30, en los que Juan Mariné trabajó como meritorio y ayudante de cámara los encuadres expresivos y narrativos son protagonistas a partes iguales de la misma forma que los planos que los componen -medios (33%) y primeros planos (33%). Por su parte, tanto en los films de los primeros 40, época en la que Juan Mariné trabajaba como ayudante de cámara o segundo operador a las órdenes de diferentes directores de fotografía, como en las películas de finales de la década en las que se inicia como director de fotografía, se observa un predominio de encuadres expresivos (56%) que, como se ha explicado anteriormente<sup>40</sup>, reflejan la expresión de los protagonistas y destacan sus emociones y sentimientos. La abundancia de esta clase de encuadres está vinculada al género cinematográfico en que se engloba el film, a su vez estrechamente relacionado con la situación política, social y económica por la que atraviesa España en ese momento -como se ha visto anteriormente prevalece el drama sobre cualquier otro género-. Para que el espectador se involucre con los actores y entre en la historia es necesario que identifique sus sensaciones y es este enfoque el que lo hace posible. Cumplen la misma función los planos medios (29%) y primeros planos (35%) mediante los cuales se obtiene una perfecta composición del ritmo de los personajes.

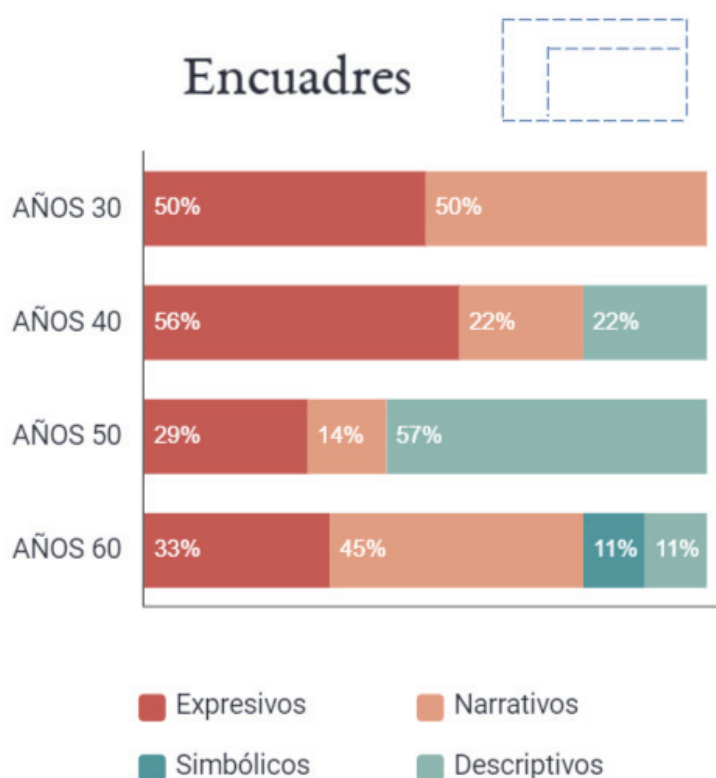


Gráfico 8. Encuadres empleados en los rodajes de los films entre 1930 y 1968.

<sup>40</sup> Ver apartado 1.3 Metodología

Por lo que respecta a los años 50, y a pesar de que también es el drama el que se impone frente al resto de temáticas, se observa una diferencia en el tipo de encuadres y planos empleados en el rodaje de las películas. En este caso crecen los encuadres descriptivos (57%), por lo que ya no son tanto los personajes, sino la atmósfera en la que se desarrolla la acción lo que importa. Un ambiente al que el espectador llega gracias al recurso de los planos generales (25%) y medios (25%) para mostrar el entorno en el que habitan los personajes.

La llegada de los años 60 implica una nueva forma de hacer cine que, al igual que ocurre en la década de los 40, está muy vinculada con el devenir de la sociedad. En esta época la comedia es la temática que prima. en España se respira cierto aire de aperturismo y eso hace que el cine se entienda como mero entretenimiento. Se trata de que el público disfrute y para ellos sólo es necesario presentar situaciones y tramas divertidas, sin complicaciones, de ahí que sean los encuadres narrativos (45%) los que cuenten con mayor presencia, y los planos medios (32%) los que presenten a los personajes al espectador (Gráficos 8 y 9).

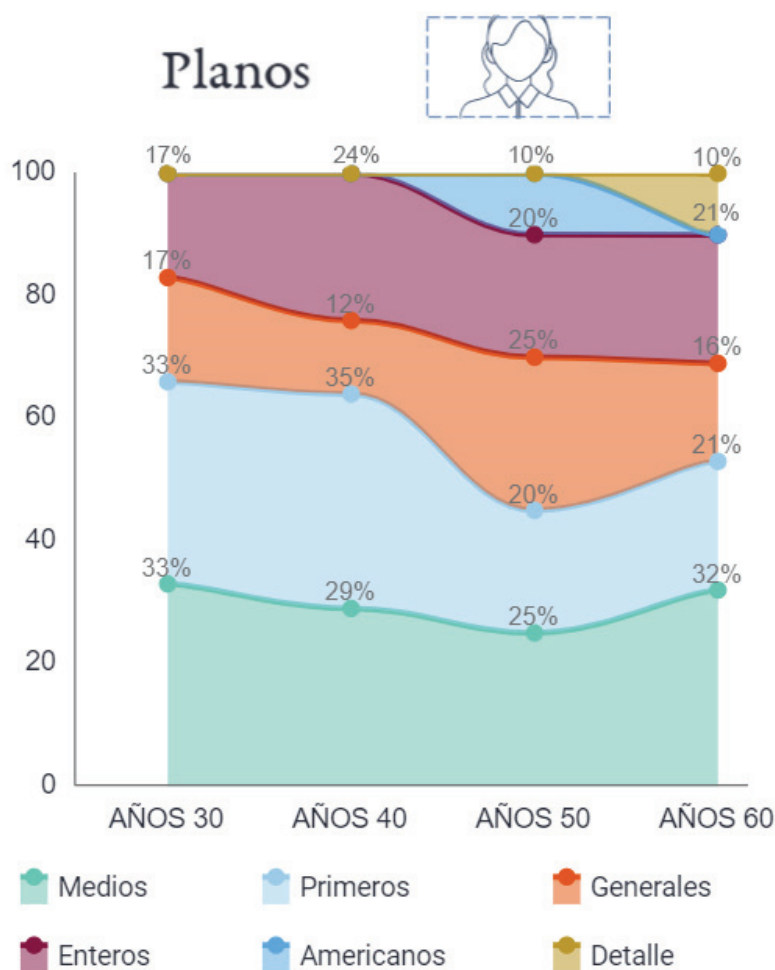


Gráfico 9. Tipos de plano empleados en los rodajes de los films entre 1930 y 1968.

### 5.3.3. Iluminación

A lo largo de todo el estudio queda patente que la iluminación puede ser un aspecto condicionante en el trabajo del director de fotografía. La labor que hacen con la luz es fundamental para conseguir los efectos deseados tanto en los decorados como sobre los actores. En este epígrafe se alude, de forma genérica, a la iluminación de las cintas analizadas donde, teniendo como básicas las luces naturales y artificiales, vemos un despunte de contraluces (14%), algo que está estrechamente relacionado con los géneros cinematográficos que se estén rodando y un elevado uso de luz difusa (23%) que Mariné emplea para dar uniformidad a las imágenes frente a las luces duras (7%) que únicamente aplica en momento puntuales y para dar un significado especial a las escenas (Gráfico 10).

Además, de forma pormenorizada, se describe el uso de la luz que, tanto Juan Mariné como sus predecesores, aplican en sus films. Al igual que ocurre en los demás casos, en este punto también podemos vincular la iluminación con la temática tratada. Conviene subrayar que tanto la luz natural como artificial estarán presentes en todo momento en elevado número dado que son la base de la iluminación. Aunque dada la dificultad que suponía el rodaje en exteriores y que la mayor parte de los filmes durante el período de los 40 y 50 fueron realizados en estudio, no es hasta los años 60 que la luz natural (23%) detenta el mismo valor que la artificial (23%). A lo largo de las cuatro décadas observamos un predominio de luces difusas, incluso en los años 40 (18%) y 50 (24%) en los que el drama prima sobre cualquier otro género y obvio en la década de los 60 (23%) donde la comedia es el género por excelencia. Lo que Mariné quiere conseguir con ello son unas sombras suaves y ambientes poco contrastados que resulten agradables al espectador, algo que contrasta con el exceso de luz o luces muy claras que, en el caso de la comedia, empleaba el resto de operadores. Esta iluminación es abundante en su filmografía, incluso cuando hablamos de melodramas que adolecen de una luz mucho más contrastada, algo que consigue gracias a los contraluces que, como ocurre los años 40 (18%), cuentan con la misma relevancia algo menos marcada (16%) ya en la década de los 50 (Gráfico 11).

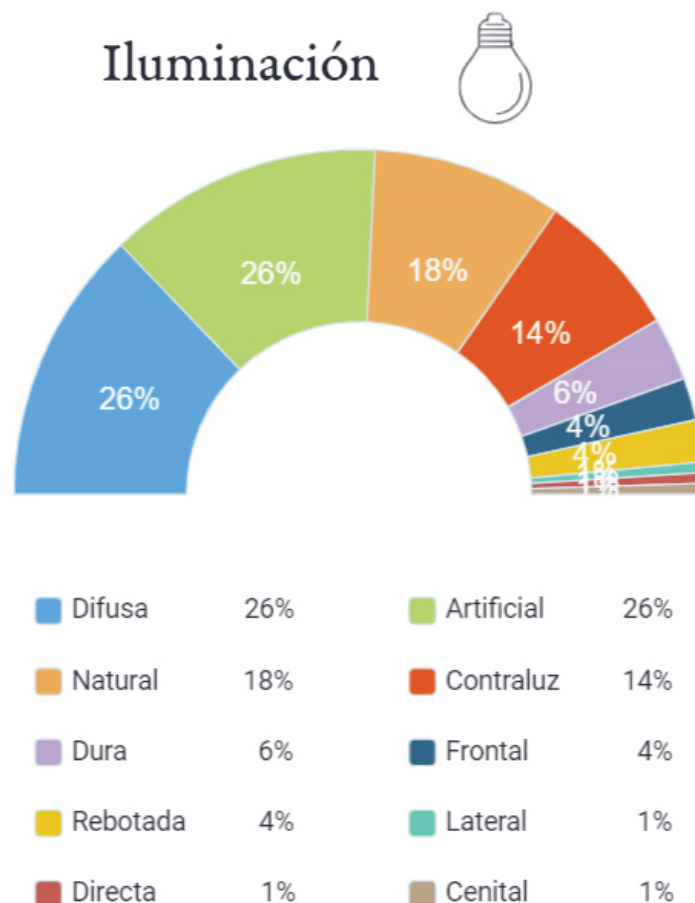


Gráfico 10. Tipos de luz.

Una adecuada iluminación es imprescindible para crear el ambiente del relato, de la historia. El uso de un tipo determinado de luz conlleva cierta intencionalidad por parte del director de fotografía, de ahí que el resto de estándares de luz -frontal, rebotada, directa- se aplicase en menor medida, esto es, para señalar a los protagonistas y ambientes en momentos muy puntuales de la historia. La iluminación hace reconocible el contenido del film por cuanto que permite al espectador situarse en el mismo plano con los actores.

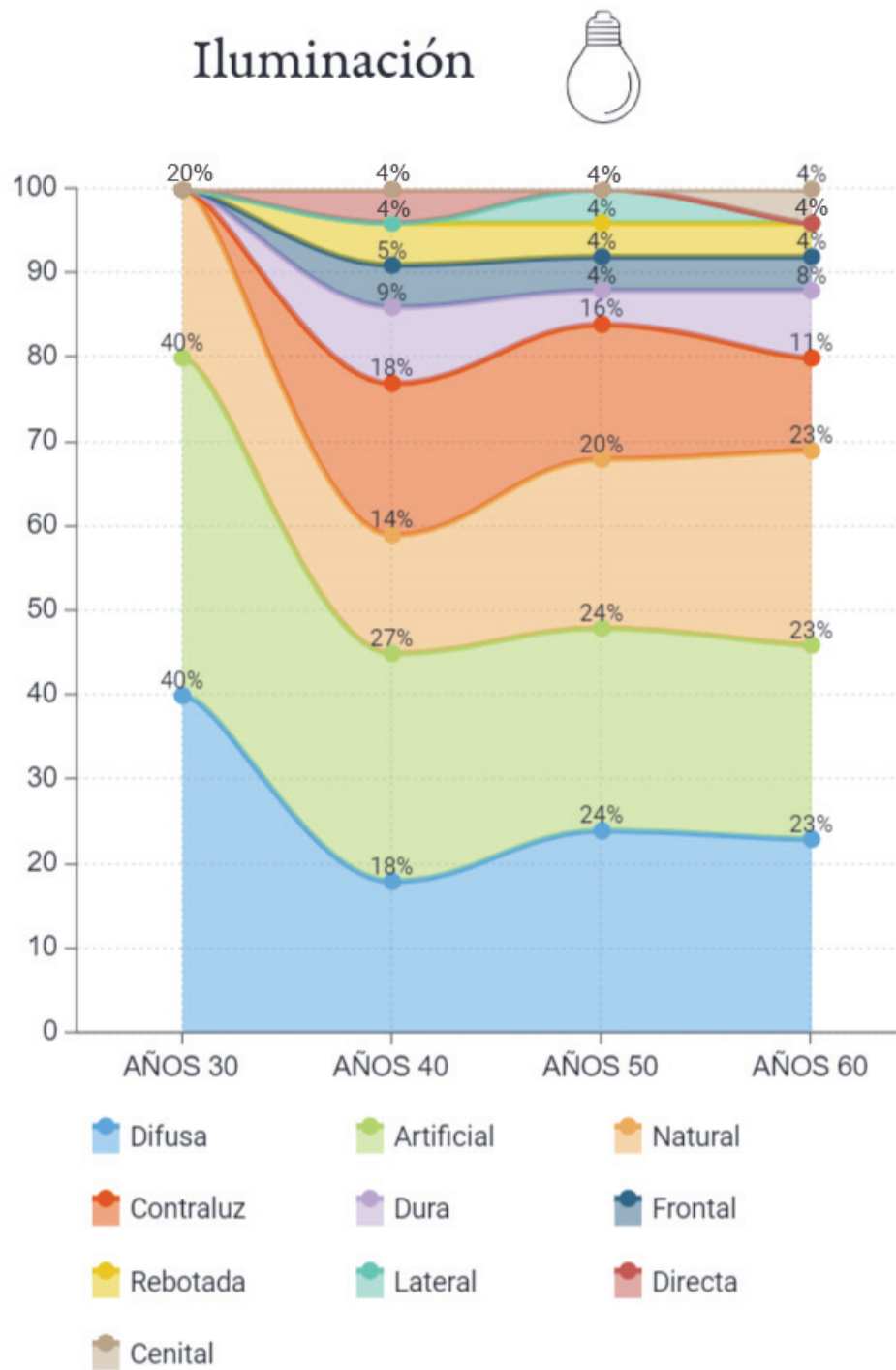


Gráfico 11. Tipos de luz por décadas (1930-1968).

### 5.3.4. Movimiento de cámara

La posición de la cámara no es algo arbitrario, por el contrario, tiene mucho que ver con el sentido que se quiere dar a la narración.

Los gráficos 12 y 13 exponen los datos obtenidos tras el análisis de los 20 films objeto de estudio y que hacen referencia a las angulaciones de cámara y movimientos de la misma empleados en el rodaje de dichos films. Por lo que se refiere a la angulación normal de la cámara (53%), el más común y natural de los ángulos, tiene una presencia mayoritaria en toda la trayectoria de Juan Mariné. De igual modo, los movimientos laterales (28%) que por su gran valor expresivo aportan perspectiva a la narración.

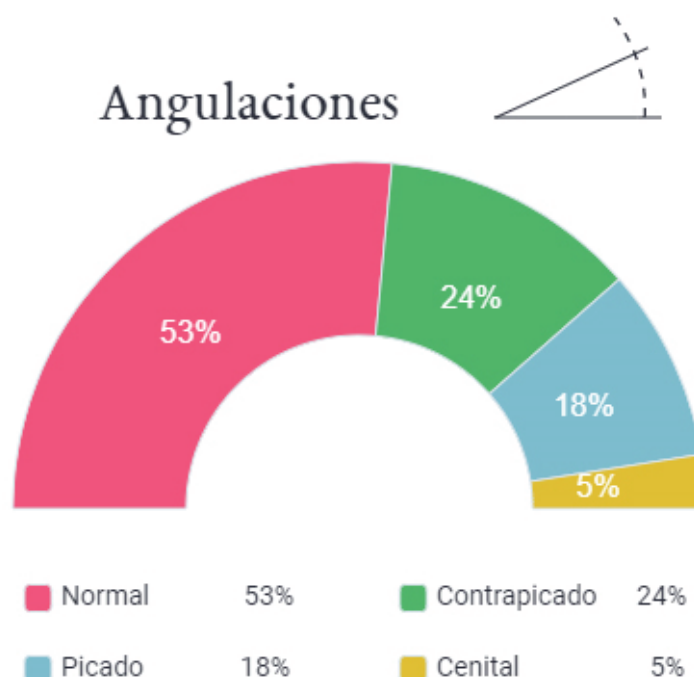


Gráfico 12. Angulaciones.

Simultáneamente se detallan, en este caso por décadas, los movimientos de cámara y tipo de angulaciones que enriquecen el lenguaje audiovisual consiguiendo diversos tipos de planos. Resultan útiles a la acción por cuanto acompañan a los personajes y los objetos y enmarcan el relato. Es el caso de los travelling verticales (ascendentes y descendentes) que se imponen en la década de los 60 (27%) y que ponen al espectador ante las acciones más significativas del relato. Lo mismo ocurre con los travelling laterales, reinantes durante los años 40 (40%) y 50 (28%), que hacen que el público



acompañe a los protagonistas en su acción como si estuvieran a su lado. En este punto hay que establecer la diferencia entre travelling como movimiento de cámara y travelling soporte sobre el que va situada la cámara y que se estudiará más adelante en los gráficos 18 y 19.

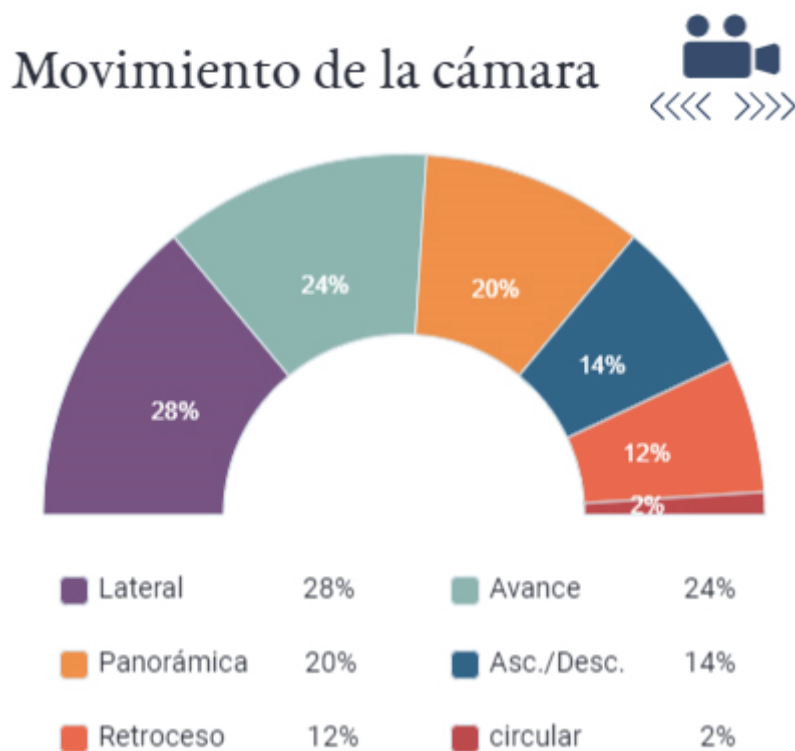


Gráfico 13. Movimientos de cámara.

En todos los casos, como se ha explicado anteriormente, predomina el ángulo normal de cámara que simplemente sugiere estabilidad, es la angulación habitual a la hora de rodar planos enteros y generales que, por otra parte, pueblan, en mayor o menor medida, todos los films de la muestra de estudio. Cabe destacar el manejo de planos contrapicados a lo largo de las décadas de los 40 (25%) y 50 (31%). Esto se debe al elevado número de dramas rodados y la intención del director de fotografía de establecer la dimensión psicológica del personaje (Gráficos 14 y 15).

## Angulaciones

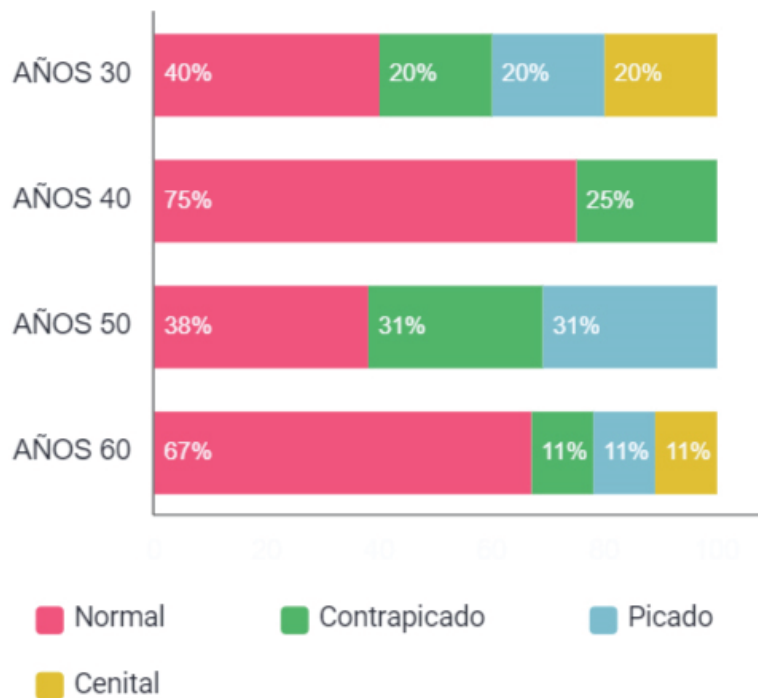


Gráfico 14. Angulaciones para los rodajes de los films entre 1930 y 1968.

## Movimiento de la cámara

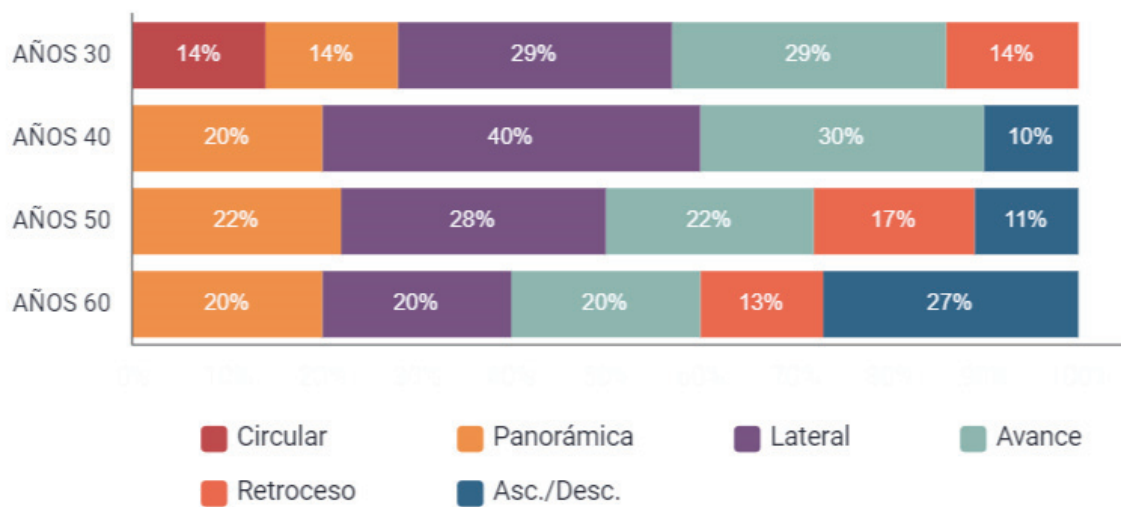


Gráfico 15. Movimientos de cámara para los rodajes de los films entre 1930 y 1968.

### 5.3.5. Movimientos ópticos

Conviene aclarar el concepto de movimientos ópticos, en este caso el uso del zoom, donde lo que se utiliza es la óptica de la cámara y no el travelling, es decir la cámara no se desplaza. Esto es algo que en ocasiones llega a confundirse. El zoom se acerca o se aleja de los personajes en plano para descubrir algo significativo, trascendental para la acción.

Acerca del uso del zoom en las películas muestra de estudio, y siguiendo el análisis de los datos se comprueba el escaso ejercicio de esta técnica que empieza a ser habitual a partir de los años 70 (Gráfico 16).



Gráfico 16. Uso del zoom.

Además, vemos las veces que Juan Mariné utilizó el zoom en sus rodajes. Es incuestionable que el zoom no es un movimiento de cámara que explote en exceso, y más interesante aun que una de esas veces lo haga en una película de los años 40 ya que no es hasta la década de los 60 y 70 que el zoom empieza a utilizarse de forma habitual en cine y televisión (Gráfico 17).

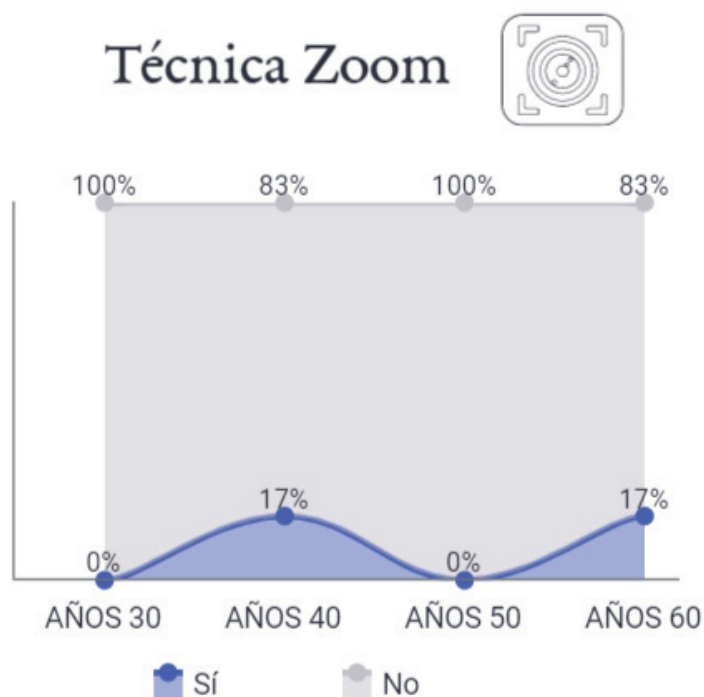


Gráfico 17. Uso del zoom por décadas (1930-1968).

### 5.3.6. Tipos de soportes de cámara

Los movimientos de cámara aparecen estrechamente ligados a los soportes en los que estas van ancladas. Es responsabilidad del director de fotografía contar con los más adecuados para conseguir movimientos de cámara satisfactorios.

Considerando los diferentes tipos de soportes de cámara empleados en las grabaciones de los filmes objeto de estudio, resulta obvio que son el trípode (34%) y el travelling (32%) los dos mecanismos más habituales para el apoyo de la cámara. En cuanto a la cabeza caliente aclarar que se ha incluido en el listado de soportes de cámara, aunque no es hasta los años 80 que se generaliza su uso, por lo que los gráficos no aportan datos sobre el mismo ya que excede las décadas en que se basa el estudio (Gráfico 18).

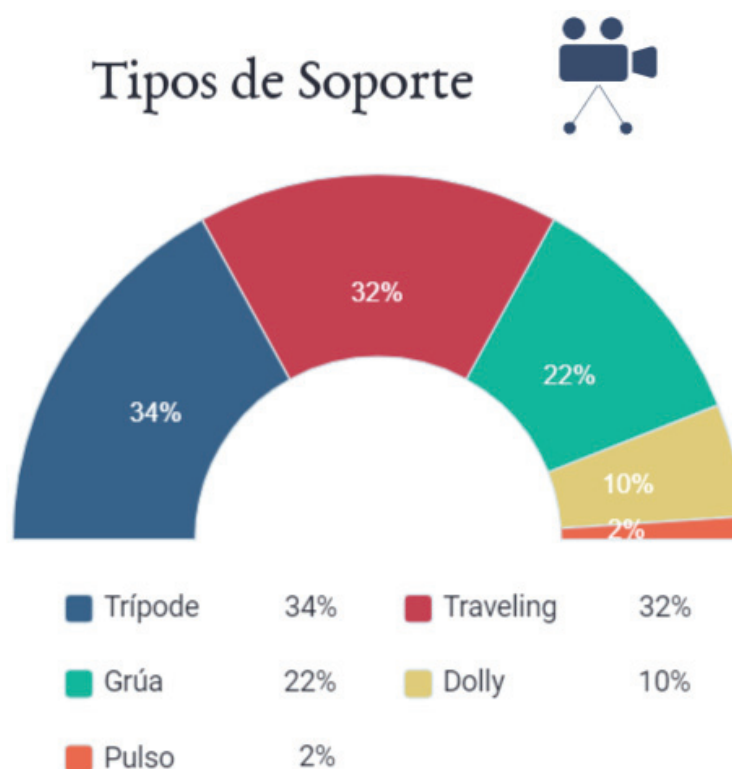


Gráfico 18. Tipos de soportes de cámara.

Llegados a este punto, hay que señalar, de forma precisa, los diversos soportes de los que se vale Juan Mariné para conseguir, en cada una de las películas, movimientos de cámara más o menos suaves, sutiles. Estos soportes no sólo se eligen en función de los movimientos que se quieran conseguir sino también por del tipo de cámara que se emplee en el rodaje.

Como ya se ha visto anteriormente <sup>41</sup> hay varios factores a tener en cuenta a la hora de optar por un soporte u otro, como el lugar de rodaje (estudio o exteriores) o el peso y tamaño de la cámara entre otros. De ahí que, como muestran los datos, tanto el trípode como el travelling sean elementos imprescindibles en un rodaje. Siendo el primero de ellos el soporte más básico y, como infieren los números, indiscutible su absoluta presencia a lo largo de todas las épocas. En misma proporción se encuentra el travelling que proporcionará los movimientos de cámara deseados, suaves y sin oscilaciones incómodas (Gráfico 19).

<sup>41</sup> Ver epígrafe 2.3.1. Cámara y soportes.

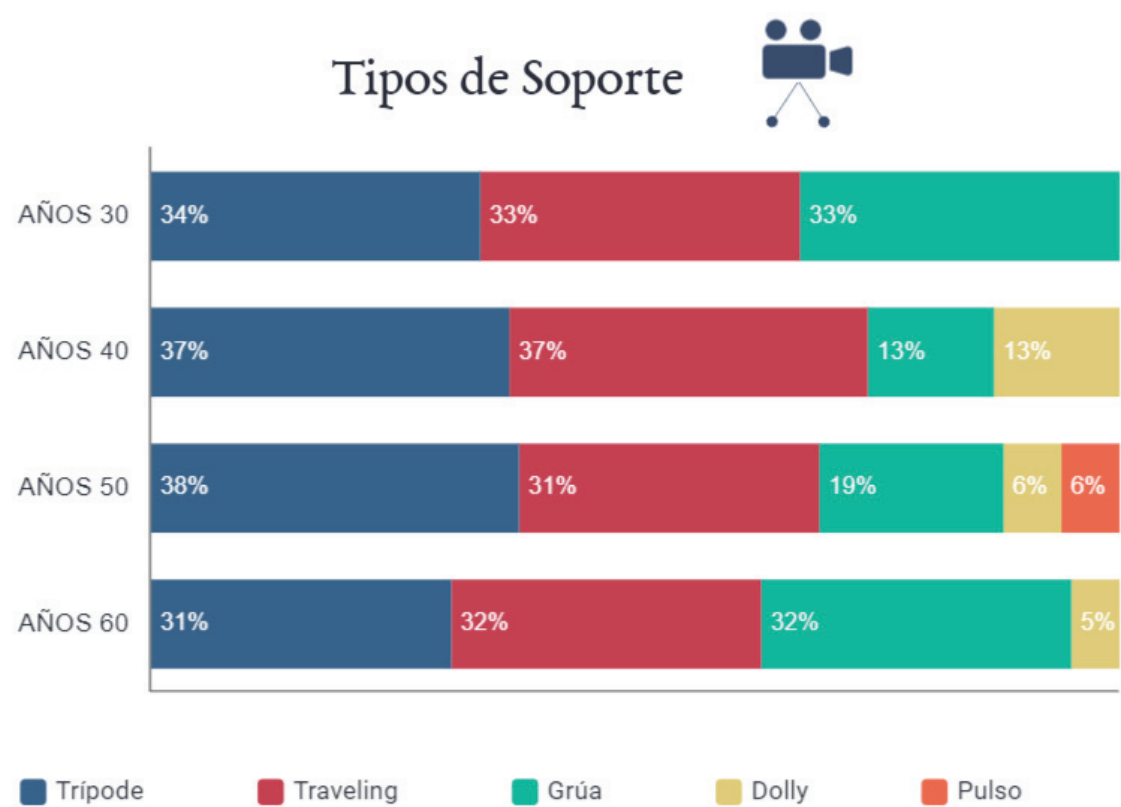


Gráfico 19. Tipos de soportes de cámara por década (1930 a 1968).







## 6

### CONCLUSIONES

Tras la investigación realizada sobre la dirección de fotografía en el cine español entre los años 1940-1960, la trayectoria profesional de Juan Mariné como principal representante de ese periodo, y el análisis de la muestra objeto de estudio, podemos señalar las siguientes conclusiones:

1. Apenas existen investigaciones previas sobre el tema de estudio que se aborda en este trabajo, la dirección de fotografía en el cine español entre los años 1940-1960. En este sentido, se hace una aportación sobre la dirección de fotografía, escuelas, influencias y profesionales autores identificando diversas etapas, técnicas empleadas y rasgos artísticos de los distintos profesionales, cuyo trabajo estuvo condicionado en muchos casos por el momento histórico, político, económico y social del país en este periodo.
2. En cuanto al perfil profesional del director de fotografía, cabe señalar que la revisión de la bibliografía sobre la materia pone de relieve en primer lugar, la diversidad de términos empleados para denominar a estos profesionales: director de fotografía, operador, operador jefe e iluminador. En España, el término director de fotografía se adopta del término inglés “cinematographer”. Entre los años 40 y 60 estos profesionales eran llamados “operador jefe” y no será hasta los años 70 cuando empiece a utilizarse la denominación de director de fotografía. No obstante, sí hay consenso en las funciones que desempeña en una producción cinematográfica y todas

las denominaciones se emplean para designar a la persona encargada de la creación artística de la imagen del film y de imprimir significado a las imágenes. El director de fotografía se ocupa de todo el equipo de cámara, de tomar decisiones sobre iluminación, color, óptica, encuadre y composición, además del etalonaje que dará a la película la estética final. Por esta razón, la figura del director de fotografía es clave no solo dentro del rodaje sino en postproducción.

3. Otro de los aspectos clave de la investigación ha sido la identificación de las técnicas de iluminación predominantes en el período objeto de estudio, cómo estas condicionan el trabajo del operador, y el equipo técnico utilizado (cámaras y películas) así como los géneros tratados en las producciones cinematográficas de la época. Desde el claroscuro empleado por operadores provenientes del expresionismo alemán -como Guerner o Krüger- que influye en el cine y los directores de fotografía de los años 40 y 50 en España -como Alfredo Fraile, Manuel Berenguer o José Fernández Aguayo- y que imprime dramatismo y refleja la crudeza de la realidad del momento, hasta las coloridas comedias que se producen en los años 60 y que reflejan el crecimiento económico y cambio social experimentado en España. En esta etapa de aperturismo tiene lugar una nueva política cinematográfica que promueve las ayudas a la producción y el número de rodajes. Asimismo, la censura se relaja y otras temáticas tienen cabida en las taquillas españolas. Parte importante para la identificación de estas técnicas ha sido el estudio biográfico de estos directores de fotografía. Un examen de sus figuras, sus experiencias laborales y vitales, sus trabajos en colaboración con otros colegas y sus relaciones con los más destacados directores de la época. En definitiva, un análisis de su contribución a la historia del cine español.
4. El recorrido por estas tres décadas pone de relieve una transformación en la cinematografía española que afecta tanto a los géneros tratados como a las técnicas y métodos empleados por los directores de fotografía, desde la obtención de grandes resultados a partir de materiales precarios, hasta la superación de los imperativos de la censura por medio del tratamiento de las imágenes y la luz. Los años 40 son una década de escasez económica sobrevenida por el fin de la guerra que dificulta la obtención de los equipos de rodaje, desde la película hasta las cámaras, soportes y las fuentes de luz. Esto favorece el ingenio del director de fotografía para conseguir un resultado óptimo. El cine como forma de escapismo y las películas de corte épico e

histórico que el Régimen utiliza como medio de propaganda en los años 40, da lugar a un cine más social en la década de los 50 que muestra las consecuencias de la guerra civil, la pobreza de las familias y la desigualdad social. Se producen comedias y películas con influencias del neorrealismo italiano que quieren trasladar al público la verdad de la sociedad patria, sorteando la censura gracias a la fotografía de los films. Los años 60 traen consigo cierto optimismo social al mismo tiempo que una recuperación económica. Las películas rodadas en esta década refuerzan la imagen de aperturismo con cintas de corte más moderno, más relajado y de mayor expresividad artística. Es la época en la que, en las pantallas, lucen los rostros de las grandes actrices españolas como Concha Velasco, Lina Morgan, Amparo Soler Leal o Julia Gutiérrez Caba entre otras. El trabajo del director de fotografía se centrará en conseguirlo a través de un uso adecuado de la luz y el color que las favorezca.

5. La ausencia de estudios sobre el director de fotografía Juan Mariné como principal referente de esta etapa, procura a esta investigación una aportación original sobre su trayectoria, su técnica, materiales y equipo de trabajo utilizados, sus influencias y maestros, así como los compañeros de oficio con los que trabajó previamente a su condición de operador jefe. Se proporciona un catálogo con su filmografía que incluye un total de 141 películas, localizadas en su amplia mayoría en la Filmoteca Española y en el archivo personal de Juan Mariné, que incluye los datos técnicos y de identificación de cada una de las cintas. Este catálogo constituye un punto de partida para futuros estudios sobre la figura de Mariné y su producción cinematográfica.
6. Las particulares técnicas y métodos de trabajo empleados por Juan Mariné están en consonancia con los géneros cinematográficos y son un intento por conseguir que la narración cobre sentido y lograr la atmosfera y ambientaciones que el director quiere transmitir. Podemos señalar que hay un predominio de encuadres expresivos que ponen de relieve la psicología y emociones de los personajes. Esto ocurre en películas como *El santuario no se rinde*, *Orgullo* o *El batallón de las sombras*, dramas para los que utiliza, además, una iluminación tenue y un juego de claroscuros que consiguen que el espectador se identifique con la acción y lo que en ella ocurre. Su trabajo con la luz viene acompañado de una serie de movimientos de cámara adaptados a cada escena y siempre en consonancia con la historia y los personajes. Es el caso de *Las*

*secretarias* o *Historias de la televisión* donde la cámara pone de relieve la belleza y la presencia imponente de las actrices protagonistas.

7. El análisis del trabajo de Juan Mariné entre 1940-1960 ha permitido apreciar importantes diferencias entre su técnica y estilo y la de sus maestros y predecesores. El trabajo con la luz es una de ellas. Mientras que los operadores que pertenecen a la llamada escuela de Guerner como Alfredo Fraile o José Fernández Aguayo, emplean una luz muy directa y contrastada, Mariné opta por la luz rebotada y una iluminación más suavizada de los decorados y actores, que proporciona cierto contraste, así como la nitidez de las sombras cuando se quieren alargar las facciones de un actor o actriz.
8. El director de fotografía no debe solo limitarse a trabajar con los materiales sino a trabajar los materiales. Mariné es partícipe de este planteamiento desde el momento en que entra a formar parte del mundo de la cinematografía poniéndolo en práctica desde sus primeras películas. Su conocimiento de la técnica y los materiales le llevó a experimentar con las emulsiones para obtener mejoras en la imagen final, especialmente en los años 40, donde el cine también sufre la escasez provocada por la guerra que vivió el país. Los materiales de que disponían en aquel momento -con frecuencia de baja calidad- los somete a diversos procesos de revelado y “latensificación” previos al rodaje que procuran el resultado final que se aprecia en sus trabajos, con una calidad de imagen impecable nada común en las producciones de la época.
9. No sólo las emulsiones son motivo de experimentación, Juan Mariné juega también con las cámaras, objetivos y filtros, que llega a modificar para obtener las imágenes deseadas. Ejemplo de ello lo encontramos en *Duelo en la cañada*, donde utilizó una gama de filtros distintos a los recomendados por Kodak (película empleada en el rodaje), que dan al film su contenido fotográfico y procuran un gran trabajo de blanco y negro; o en *La muerte silba un blues*, donde algunas de las escenas parecen rodadas con gran angular cuando en realidad se rodaron con un objetivo transformado, como se menciona en el análisis realizado.

10. Con una trayectoria profesional en evolución -desde suplente de proyección, director de fotografía hasta investigador y restaurador- Mariné posee un conocimiento profundo e integral de la técnica fotográfica y su aplicación en el ámbito cinematográfico: la elección de la iluminación (tipo, intensidad, distancia, efectos, rebotes, etc.), la velocidad de la película, la emulsión, su formato, las lentes y objetivos, la posición de cámara y el estilo. A esto hay que sumar su formación, experiencia y capacidad de reacción ante los imprevistos sin que reste calidad a la película. Como en cualquier disciplina, para llegar a ser un artista hay que dominar la técnica, y para ello hay que aprender desde la base y Mariné es un claro ejemplo. Esto nos lleva al reconocimiento de Juan Mariné como uno de los grandes directores de fotografía en la historia del cine español. Creador de imágenes, innovador e investigador incansable de los actuales equipos en el mercado (objetivos y cámaras). Un pionero que, a día de hoy, sigue creando escuela para las nuevas generaciones de profesionales, y un referente en el ámbito de la restauración de materiales cinematográficos para las instituciones que gestionan y conservan este patrimonio.





# Referencias

## Bibliografía

- ADAMS, A. (1999). *El negativo*. Madrid: Omnicon.
- AGUILAR, I. (2016). *Lens test: Cooke speed panchro (S2/S3)*. Harmonica Rental Online
- AGUAYO, J. F. (1995). *Imágenes del cine español*. Madrid: Comunidad y Ayuntamiento de Madrid.
- ALMENDROS, N. (1990). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- ALTON, J. (1949). *Painting with the light*. Nueva York: The Macmillian Company.
- AMO, A. DEL (2012). La restauración de la reproducibilidad, elemento central del conservacionismo audiovisual. En: *Conservación de arte contemporáneo* (pp. 25-38). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- ARONOVICH, R. (2005). *Exponer una historia. La fotografía cinematográfica*. Barcelona: Gedisa.
- BALLINGER, A. (2004). *Nuevos directores de fotografía*. Madrid: Ocho y medio.
- BAZIN, A. (2004). *What is cinema?. Volumen I y II*. Retrieved from: <https://ebookcentral.proquest.com>
- BEACH, C. (2015). *A hidden history of film style: Cinematographers, directors and the collaborative process*. University of California Press
- BERNAL, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. Barcelona: Ediciones Omega.
- BITZER, G.W. (1973). *Billy Bitzer, his life*. Nueva York: Straus & Giroux.
- BOCK, H-M; BERGFELDER, T. (2009). *The concise cinegraph: Encyclopaedia of German cinema*. New York-Oxford: Berghahn books
- BORAU, J.L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y medio.
- BROCKMANN, S. (2010). *A Critical History of German Film*. Camden House
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. (2015). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.
- BROWN, B. (1998). *La iluminación en cine y TV*. Andoain: Editorial Escuela de cine y video de Andoain
- . (2008). *Cinematografía. Teoría y práctica*. Barcelona: Editorial Omega
- CAMPBELL, R., PORTON, R. (2009). *Anarchist film and video*. Oakland: PM Press.
- CARDIFF, J. (1996). *Magic hour. The life of a cameraman*. Londres: Faber & Faber

- CAPARROS LERA, J.M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Universidad de Barcelona
- CARLOS, C. DE (29 de noviembre de 2008). Juan Mariné, el hombre de los milagros. *ABC Blogs*. Recuperado de <https://abcblogs.abc.es/eltalondeamerica/politica/juan-marinao-hombre-los-milagros-el-cine.html>
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2002). *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós
- CEBOLLADA, P. (1992). *José F. Aguayo. Director de fotografía*. Santander: 2º Festival de Cine y TV de Santander.
- CIRICI, A. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- CONSIGLIO, S., FERZETTI, F. (1987). *El almacén de la luz. Directores de fotografía italianos*. Cuba: Escuela Internacional de Cine San Antonio de los Baños
- CORTÉS, L. (2009). El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica. En: *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (pp. 381-392). Madrid: Editorial Complutense
- . (2014). El director de fotografía en la producción cinematográfica: Evolución, funciones y formación. En: *Nuevas culturas y sus nuevas lecturas* (pp. 143-155). Madrid: McGraw-Hill Interamericana de España
- CRUZ CASTILLO, A. DE LA, TOLEDANO, J.C. (1992). *Fuentes de luz*. Madrid: Paraninfo
- DAVIS, P. (1995). *Más allá del sistema de zonas*. Madrid: Omnicon
- EASTMAN KODAK. (1927). *Wratten light filters*. Nueva York: Eastman Kodak Company.
- . *Guía esencial de referencia para cineastas*. Nueva York: Eastman Kodak Company
- EDGAR-HUNT, R., MARLAND, J. RAWLE, S. (2016). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidotribo
- ELKINS, D. (2001). *El manual del ayudante de cámara*. Andoain: Escuela de cine y video de Andoain
- ELORRIAGA, X. (13 de septiembre de 2013). Juan Mariné. *AI SGE*. Recuperado de <https://www.aisge.es/juan-marine>
- ETTEDGUI, P. (2000). *Cine. Directores de fotografía*. Barcelona: Océano
- FANÉS, F. (2007). *Rafael Gil y CIFESA*. Madrid: Filmoteca Española
- FELDMAN, S. (1997). *La composición de la imagen en movimiento*. Barcelona: Gedisa
- FERNÁNDEZ COLORADO, L. (1998). “Juan Mariné”. *Cuadernos de la Academia*, nº 3, pp. 233-254.

- FERNÁNDEZ-SANTOS, A. (1994). “Juan Mariné, en busca de la luz perdida”, en *El País*, 26 de diciembre de 1994.
- FRUTOS ESTEBAN, F. (marzo 2008). “De la cámara oscura a la cinematografía. Tres siglos de tecnología al servicio de la creación visual”. *Área Abierta*, nº19.
- GOLOVINA, A. (1960). *La iluminación Cinematográfica*. Barcelona: Rialp
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. (2013). “Exiliados judíos del Tercer Reich en el cine español: 1933-1936” en *Secuencias*, nº 37, pp. 7-33
- GUBERN, R. (2015). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra
- . (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.
- GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, B. (2002) “La luz como elemento expresivo de la narrativa audiovisual” en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 18, pp. 101-110
- HANNAVY, J. (2013). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Nueva York: John Hannavy Editor
- HEREDERO, C. (1994). *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Madrid: Fund. Colegio del Rey
- HIRSCHFELD, G. (2008) *Control de la imagen. Filtros y técnicas de laboratorio para cine y vídeo*. Barcelona: Ediciones Omega
- JOVER RUIZ, F. (2016). *Control de la iluminación y dirección de fotografía en producciones audiovisuales*. Barcelona: Altaria
- JUAN-NAVARRO, S. (2011). Un pequeño Hollywood proletario. El cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona 1936-1937). En: *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, pp.523-540. Glasgow: University of Glasgow
- KATZ, S. (2000) *Rodando. La planificación de secuencias*. Madrid: Plot ediciones
- KONIGSBERG, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal
- KOVACS, L. (2000) *Every frame a Rembrandt. Art and practice of cinematography*. Londres: Focal Press
- LABANYI, J., ZUNZUNEGUI, S. (2009) “Lo popular en el cine español durante el franquismo”, en *Desacuerdos*, vol. 5, pp. 83-104.
- LEY 45/1949, de 30 de julio, de Orden Público. Boletín Oficial del Estado, 182, de 31 de julio, 10365 a 10370. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1959/182/A10365-10370.pdf>
- LÓPEZ GARCÍA, P. (2013). *Alicantinos en el cine. Cineastas en Alicante*. Alicante: Editorial ECU

- LÓPEZ MARTÍN, L. (2015). *Los oficios cinematográficos en España (1895-1936)*. (Tesis doctoral). UNED, 2015
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- LLINÁS, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española
- LLORENTE, A. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Editorial Antonio Machado
- MAILLET, D. (2003) *En lumière: Les directeurs de photographie*. Paris: Editions Dijarrie
- MALKIEWICZ, K. (1986) *Film lighting. Talks with Hollywood cinematographers and gaffers*. Nueva York: Prentis Hall Press
- MARTÍNEZ ABADÍA, J., SERRA FLORES, J. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, E.M (2011). *Hitchcock: Imágenes entre líneas*. Universidad de Valencia: PUV
- MEDINA DE LA VIÑA, E. (2000). *Cine negro y policiaco español de los años 50*. Barcelona: Editorial Laertes
- MILLERSON, G. (1991). *The technique of lighting for television and film*. Londres: Focal Press
- MUÑOZ SUAY, R. (1952). “La expresión cinematográfica en la obra de Berenguer”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 27, pp. 22-25.
- NAVARRO GONZÁLEZ, C. (2018). “Juan Mariné”, en *Revista de Occidente*, nº 445, pp. 112-128.
- NICOLÁS MESEGUER, M. (2004). La intervención velada: el apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939). Murcia: Universidad de Murcia.
- NYKVIST, S. (1998). *Culto a la luz*. Madrid: Ediciones Imán/AEC
- ORDEN, de 31 de diciembre de 1948, Reglamentación Nacional de Trabajo en la Industria Cinematográfica. Boletín Oficial del Estado, 24, de 24 de enero, 381 a 391. Recuperado de <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1949/024/A00381-00391.pdf>
- ORTIZ, A., PIQUERAS, M.J. (2004). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Ediciones Paidós
- PÁRAMO, J.A. (2002). *Cine y Tv. Terminología técnica*. Diccionario. Madrid: Espasa.

- PAVÉS BORGES, G.M. (2020). *Perdición (Double indemnity). Billy Wilder (1944)*. Valencia: Nau Llibres.
- PÉREZ MILLÁN, J.A. (1993). *Pascualino de Santis. El resplandor en la penumbra*. Valladolid: 38 Semana Internacional de Cine de Valladolid
- PETRIE, D. (1996). *The british cinematographer*. Londres: British Film Institute
- RAINSBERGER, T. (1981). *James Wong Howe. Cinematographer*. Nueva York: A.S. Barnes & CO.
- RAY, S. (1995). *Las lentes y sus aplicaciones*. San Sebastián: Editorial Donostiarra
- REVAULT D'ALLONNES, F. (2003). *La luz en el cine*. Madrid: Cátedra
- Revisión del cine español de los años 40. Encuentros de cine en Segovia. III Semana Cultural Cinematográfica de Segovia. Segovia, 1976
- ROGERS, P. (2000). *More contemporary cinematographers on the air*. Londres: Focal Press
- RUIZ-ANCHÍA, J. (1998). "El lado izquierdo de Al Pacino" en *Cuadernos de la Academia*, nº23, pp. 18-21
- SAMUELSON, D. (1977). *La cámara de cine y el equipo de iluminación. Elección y técnica*. Madrid: IORTV
- . (2003). *El manual técnico de cine*. San Sebastián: Editorial Donostiarra
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2012). *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial
- SÁNCHEZ VIGIL, J.M. (2000). *A través del espejo. Cómicos, trágicos y mitos. Fotografías de Calvache*. Madrid: Espasa Calpe
- SANDERSON, J. (2017). Manuel Berenguer. En: *Diccionario del audiovisual valenciano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- SCHAEFER, D., SALVATO, L. (1998). *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*. Madrid: Plot ediciones
- SIMON, H. (2009). *Hidden champions of the twenty-first century*. New York: Springer
- SORIA, F. (1991). *Juan Mariné. Un explorador de la imagen*. Murcia: Editora Regional de Murcia
- STORARO, V. (2003). *Scrivere con la luce*. Milán: Electa Milano
- THARRATS, J.G. (1988). *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza

- TORÁN, E. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Editorial Mitre
- . (1998). *Tecnología Audiovisual II. Parámetros Audiovisuales*. Madrid: Editorial Síntesis
- VILLAIN, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós
- VV.AA. (1992). “Una cita fuera del cuadro: cine y pintura” en *Archivos de la Filmoteca*, nº 11, pp. 47-107
- WALKER, J. (1984). *The light on her face*. Hollywood: The ASC Press
- WHEELER, P. (2003). *Alta definición y cinematografía 24 fps*. Andoain: Escuela de cine y video de Andoain
- . (2015). *Practical cinematography*. Burlington: Focal Press
- YOUNG, F. (1999). *Seventy light years: A life in the movies. An autobiography as told to Peter Busby*. Londres: Faber & Faber

## **Audiovisuales**

- ALEXANDRE, M. TORRECILLA, R.M. (1956). *La Gata*. Eurocine, Hispano Foxfilms S.A.E, Nervión Films
- AMO, A. DEL (1948). *Cuatro mujeres*. Sagitario Films
- . (1948). *El huésped de las tinieblas*. ERCE, Sagitario Films
- . (1949). *Noventa minutos*. Castilla Films
- . (1949). *Alas de juventud*. Sagitario Films
- . (1951). *Días tras día*. Altamira
- . (1951). *Puebla de las mujeres*. Teide P.C.
- . (1953). *El pescador de coplas*. Teide P.C.
- . (1954). *Sierra maldita*. Almasirio Producciones de Cinematografía
- . (1958). *El ruiseñor de las cumbres*. Suevia Films
- . (1961). *¿Chico o chica?* Apolo Films, Oro Films
- ARÉVALO, C. (1941). *¡Harka!* CIFESA
- BARDEM, J.A. (1955). *Muerte de un ciclista*. Suevia Films
- BUÑUEL, L. (1929). *Un perro andaluz*.
- . (1961). *Viridiana*. UNINCI
- . (1970). *Tristana*. Época Films
- CAPRA, F. (1944). *Arsénico por compasión*. Warner Bros.
- CLEMENT, R. (1952). *Juegos prohibidos*. Silver Films



- CUKOR, G. (1940). Historias de Filadelfia. MGM
- DZIGAN, E. (1936). Los marineros de Kronstadt. Mosfilm
- FELLINI, F. (1957). Las noches de Cabiria. Dino de Laurentiis Cinematografica
- FERNÁN GÓMEZ, F. (1964). El extraño viaje. Ízaro Films
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, C. (1952). La llamada de África. Hesperia Films S.A
- . (1959). El lazarillo de Tormes. Hesperia Films S.A.
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, E. (1946). El doncel de la reina. Onuba
- . (1947). La dama del armiño. Suevia Films
- FERRERI, M. (1959). El pisito. Documento Films
- . (1960). El cochecito. Films 59, Portabella Film
- FORD, J. (1939). La diligencia. Walter Wanger Productions
- FORQUÉ, J.M. (1960). 091, Policía al habla. AS Films
- . (1961). Usted puede ser un asesino. AS Films Producción S.A.
- . (1967). Un millón en la basura. C.B. Films S.A, Pedro Masó Producciones Cinematográfica
- . (1963). El juego de la verdad. Hesperia Films S.A
- FRANCO, J. (1964). La muerte silba un blues. Naga Films, Eurociné, Interlagar Films
- GARCÍA ATIENZA, J. (1963). Los dinamiteros. Agata Films
- GARCÍA BERLANGA, L. (1953). Bienvenido Mr. Marshall. UNINCI
- . (1956). Calabuch. Águila Films
- . (1957). Los jueves, milagro. Ariel S.A.
- . (1961). Plácido. Jet Films
- . (1963). El verdugo. Naga Films, Zebra Films
- GARCÍA MAROTO, E. (1948). La otra sombra. Consorcio Cinematográfico (CEA)
- GIL, R. (1942). El hombre que se quiso matar. CIFESA
- . (1943). Huella de luz. CIFESA
- . (1944). Eloísa está debajo de un almendro. CIFESA
- . (1944). El clavo. CIFESA
- . (1944). Lecciones de buen amor. Rey Soria
- . (1948). La calle sin Sol. Suevia Films
- GONZÁLEZ, V. (1937). ¡Nosotros somos así! SIE
- GLASSMAN, A. (1992). Visions of light. The art of cinematography. CBS FOX Video.
- HAWKS, H. (1938). La fiera de mi niña. RKO Radio Pictures
- HERRERO, G. (1996). Territorio comanche. Tornasol Films

- HITCHCOCK, A. (1940). *Rebeca*. Selznick International Pictures
- . (1959). *Con la muerte en los talones*. MGM
- IQUINO, I. (1938). *Paquete*. El fotógrafo nº 1. FAI, Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)
- KUBRICK, S. (1968). *2001: Una odisea en el espacio*. MGM
- . (1980). *El resplandor*. Warner Bros.
- LANG, F. (1927). *Metrópolis*. UFA
- . (1931). *M, el vampiro de Düsseldorf*. Nero-Film AG
- LAZAGA, P. (1965). *La ciudad no es para mí*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- . (1966). *Los guardiamarinas*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- . (1967). *Los chicos del preu*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- . (1967). *El turismo es un gran invento*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- . (1968). *Las secretarias*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- LEAN, D. (1965). *Doctor Zhivago*. MGM
- LEONARD, R.Z. (1936). *El gran Ziegfeld*. MGM
- LEONE, S. (1964-1966). *La trilogía del dólar*. PEA
- MALRAUX, A. (1938). *Sierra de Teruel*. Les Productions André Malraux
- MANN, A. (1961). *El Cid*. Samuel Bronston Productions
- MARQUINA, L. (1942). *Vidas cruzadas*. CIFESA
- MASÓ, P. (1962). *La gran familia*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- . (1971). *Las Ibéricas F.C.* Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- . (1972). *Las Colocadas*. Pedro Masó Producciones Cinematográficas
- MIGNONI, F. (1938). *Nuestro culpable*. FRIEP-CNT
- MIHURA, J. (1949). *Siempre vuelven de madrugada*. Peña Films
- MONICELLI, M. (1958). *Rufufù*. Cinecittà
- MUR OTI, M. (1949). *Un hombre va por el camino*. Sagitario Films
- . (1950). *Wolfram*. Productora Roptence
- . (1951). *Cielo negro*. Intercontinental Films
- . (1953). *Condenados*. CIFESA
- . (1954). *Orgullo*. Celta Films S.A
- . (1957). *El batallón de las sombras*. Suevia Films
- . (1959) *Duelo en la cañada*. Planeta Films
- MURNAU, F.W. (1922). *Nosferatu*. Prana-Film GmbH
- . (1923). *The last laugh*. UFA

NEVILLE, E. (1947). Nada. Mercury Films

NIEVES CONDE, J.A. (1951). Balarrasa. Aspa Producciones Cinematográficas

—. (1956). Todos somos necesarios. Sagitario Film, Yago Film

ORDUÑA, J. (1943). Deliciosamente tontos. CIFESA

—. (1948). Locura de amor. CIFESA

—. (1951). Alba de América. CIFESA

—. (1957). El último cuplé. Producciones Orduña Films

PALACIOS, F. (1962). La gran familia. Pedro Masó Producciones Cinematográficas

PÉREZ, P. (2014). Juan Mariné. La aventura de hacer cine. Azenaya Producciones

PEROJO, B. (1936). Nuestra Natacha. CIFESA

—. (1941). Marianela. Ulargui Films

—. (1942). Goyescas. Chamartín Producciones y Distribuciones

PÍ, R. (1939). Molinos de viento. Star Films S.A

PIQUER, J. (1979). Supersonic Man. Almena Films

—. (1987). Slugs, muerte viscosa. Dister Group

—. (1989). La grieta. Dister Group

PORCHET, A. (1936). Los aguiluchos de la FAI por tierras de Aragón. CNT-AIT, SUEP

PUCHE, P. (1937). Barrios bajos. SIE

RAY, N. (1961). Rey de Reyes. Samuel Bronston Productions

—. (1963). 55 días en Pekín. Samuel Bronston Productions

REED, C. (1949). El tercer hombre. London Film Productions

REGUEIRO, F. (1965). Amador. Jet Films, Champs-Élysées Productions

REY, F. (1934). La hermana San Sulpicio. CIFESA

—. (1935). Nobleza baturra. CIFESA

—. (1936). Morena Clara. CIFESA

—. (1942). La aldea maldita. P.B. Films

—. (1945). La luna vale un millón. Chamartín Producciones y Distribuciones

—. (1947). La nao capitana. Suevia Films

—. (1948). Brindis a Manolete. Hércules Films

ROSSELLINI, R. (1946). Paísa. OFI

RUIZ CASTILLO, A. (1948). La manigua sin Dios. Taurus Films

—. (1949). El santuario no se rinde. Valencia Films

—. (1956). Pasión en el mar. Interamericana, EOS Films

- SÁENZ DE HEREDIA, J.L. (1948). Las aguas bajan negras. Colonial AJE
- . (1955). Historias de la radio. Chapalo Films S.A.
- . (1964-65). Historias de la televisión. Hesperia Films S.A.
- SANTOS, M. (1936). Barcelona trabaja para el frente. Comité Central de Abastos de Barcelona
- SAU, A. (1937). Aurora de esperanza. SIE
- SCORSESE, M. (1993). La edad de la inocencia. Columbia Pictures
- STEGANI, G. (1965). Adiós gringo. Fono Roma, SpA
- TORRADO, R. (1945). Castañuela. Suevia Films
- TOURNEUR, J. (1947). Retorno al pasado. RKO Radio Pictures
- VADJA, L. (1952). El cebo. Chamartín S.A.
- VIGIL, V., ALMELA, J.M. (2010). El cine libertario. Cuando las películas hacen historia. Delta Films
- VILADOMAT, D. (1953). Hermano menor. Itálica Films
- WELLES, O. (1941) Ciudadano Kane. RKO
- . (1942). El cuarto mandamiento. Mercury Productions
- WIENE, R. (1920). El gabinete del Doctor Caligari. Decla-Bioscop AG
- WILDER, B. (1950). El crepúsculo de los dioses. Paramount Pictures
- Las imágenes perdidas. (1989). Equipo de Investigación. RTVE. Madrid
- Juan Mariné. Siluetas. (2012). RNE. Madrid

## **Páginas web**

- ARRI. <https://www.arri.com/>
- . <https://100.arri.com/>
- BERLINALE. <https://www.berlinale.de/>
- CAMBRIDGE DICTIONARY. <https://dictionary.cambridge.org/es/>
- CATÁLOGO DE CINE ESPAÑOL. ICAA. <http://infoicaa.mecd.es/>
- CINEPHONICS. <http://www.cinephonics.co.uk/>
- COOKE OPTICS. [www.cookeoptics.com](http://www.cookeoptics.com)
- FESTIVAL DE CANNES. <https://www.festival-cannes.com/>
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIÁN.  
<https://www.sansebastianfestival.com/>
- FILMAFFINITY. <https://www.filmaffinity.com>

GRUPO YMAGIS. [eclair.digital/es/historia-e-hitos](http://eclair.digital/es/historia-e-hitos)

HARMONICA CINEMA. <http://www.harmonicacinema.com/>

HISTORIADORES DEL CINE. <http://www.historiadoresdelcine.org/>

IMDB. <https://www.imdb.com/>

LA BIENNALE. <https://www.labiennale.org/>

MOVIETONE. The digital newsreel archive <http://www.movietone.com/>

NATIONAL MEDIA MUSEUM. [www.nationalmediamuseum.org.uk](http://www.nationalmediamuseum.org.uk)

PARES. Portal de archivos españoles. [pares.mcu.es](http://pares.mcu.es)

SCIENCE MUSEUM GROUP. <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/>

VINTEN. <http://www.vinten.com/>

SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID (SEMINCI). <https://www.seminci.es/>

# **ÍNDICE DE TABLAS**

# Índice de tablas

1.1. Selección de films para análisis descriptivo (1930-1968).	24
3.1. Filmografía de Enrique Guerner.	81
3.2. Filmografía de Alfredo Fraile.	86
3.3. Filmografía de José F. Aguayo.	92
3.4. Filmografía de Manuel Berenguer.	99
3.5. Filmografía de Francisco Sempere.	106
4.1. Directores de cine.	127
5.1. Filmografía. Estudio de casos.	144



# **ÍNDICE DE FIGURAS**

# Índice de figuras

Figura 1. Cámara Éclair.	43
Figura 2. Cámara Super Parvo Debie.	43
Figura 3. Cámara Vinten H.	44
Figura 4. Cámara Arriflex 16 mm.	46
Figura 5. Plataforma de rodaje Travelling.	48
Figura 6. Plataforma de rodaje Dolly.	48
Figura 7. Objetivo Cooke Speed Panchro Serie II.	50
Figura 8. Objetivo Cooke Speed Panchro Serie II.	50
Figura 9. Objetivo Cooke Serie IID-f 3.5.	50
Figura 10. Fotograma de <i>Ciudadano Kane</i> .	51
Figura 11. Fotograma de <i>Con la muerte en los talones</i> .	51
Figura 12. Formato de película en 35mm.	57
Figura 13. Rollo de película en 35mm.	57
Figura 14. Fotograma de película en 16mm.	58
Figura 15. Fotograma de película en 70mm.	59
Figura 16. Rollo de negativo en 16mm.	59
Figura 17. Enrique Guerner.	77
Figura 18. Fotograma de <i>La aldea maldita</i> .	78
Figura 19. Fotograma de <i>El cebo</i> .	80
Figura 20. Alfredo Fraile.	84
Figura 21. Fotograma de <i>El clavo</i> .	85
Figura 22. Fotograma de <i>Muerte de un ciclista</i> .	85
Figura 23. José F. Aguayo.	89
Figura 24. Fotograma de <i>Locura de amor</i> .	90
Figura 25. Fotograma de <i>Viridiana</i> .	91
Figura 26. Manuel Berenguer.	97
Figura 27. Fotograma de <i>Balarrasa</i> .	97
Figura 28. Fotograma de <i>Bienvenido Mr. Marshall</i> .	98
Figura 29. Francisco Sempere.	102
Figura 30. Fotograma de <i>El pisito</i> .	103

Figura 31. Fotograma de <i>Plácido</i> .	104
Figura 32. Equipo de rodaje de <i>Aurora de Esperanza</i> .	116
Figura 33. Juan Mariné.	117
Figura 34. Juan Mariné y Carlos Muñoz.	119
Figura 35. Máquina de restauración de películas.	122
Figura 36. Pedro Masó y José Luis Sáenz de Heredia.	127
Figura 37. Antonio del Amo.	130



# **ÍNDICE DE GRÁFICOS**

# Índice de gráficos

Gráfico 1. Producción cinematográfica.	133
Gráfico 2. Géneros.	134
Gráfico 3. Emulsiones.	135
Gráfico 4. Géneros cinematográficos tendencia en el estudio de casos.	225
Gráfico 5. Géneros cinematográficos encuadrados por década.	227
Gráfico 6. Encuadres en los films objeto de estudio.	228
Gráfico 7. Tipos de plano en los films objeto de estudio.	228
Gráfico 8. Encuadres detallados por década en la filmografía de Juan Mariné.	229
Gráfico 9. Tipos de plano detallados por década en la filmografía de Juan Mariné.	230
Gráfico 10. Iluminación preferente en las cintas motivo de análisis.	232
Gráfico 11. Tipo de Iluminación por década.	233
Gráfico 12. Angulaciones.	234
Gráfico 13. Movimientos de cámara.	235
Gráfico 14. Angulaciones por década.	236
Gráfico 15. Movimientos de cámara por década.	236
Gráfico 16. Técnica Zoom.	237
Gráfico 17. Uso de la técnica zoom por década.	238
Gráfico 18. Tipos de soporte de cámara.	239
Gráfico 19. Tipos de soporte de cámara. Uso en función de la década.	240

# **ANEXO I**

## **FILMOGRAFÍA COMPLETA DE JUAN MARINÉ**

El anexo I presenta un listado con la filmografía completa de Juan Mariné. Este catálogo incluye, además del título, el año y el director, las características básicas de cada uno de los films como el formato, soporte, género, color. Es el documento raíz que determina el volumen de producción de este director de fotografía y contextualiza su trabajo en la historia del cine español.



## Anexo I. Filmografía completa de Juan Mariné

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1934	El octavo mandamiento	Arthur Porchet	Drama	35 mm / Nitrato	B/N
1935	Amor gitano	Alfonso Benavides	Comedia	35 mm / Nitrato	B/N
	Incertidumbre	Isidro Socías / Juan Perellada	Drama	35 mm / Nitrato	B/N
1936	La canción de mi vida	Miquel Josep Mallol	Comedia Musical	35 mm / Nitrato	B/N
	El entierro de Durruti		Noticiario		B/N
1937	Molinos de viento	Rosario Pí	Musical	35 mm / Nitrato	B/N
	Aurora de Esperanza	Antonio Sau	Drama		B/N
	¡Nosotros somos así!	Valentín R. González	Musical		B/N
	Venciste Monatkov	Valentín R. González			B/N
	Barcelona trabaja para el frente	Mateo Santos	Documental	35 mm / Nitrato	B/N
	El frente y la retaguardia	Joaquín Giner	Documental	35 mm / Nitrato	B/N
1938	Paquete, el fotógrafo público nº 1	Ignacio F. Iquino	Comedia	35 mm / Nitrato	B/N
1939	La tonta del bote	Gonzalo Delgrás	Drama	35 mm / Nitrato	B/N

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1940	Mari Juana	Armando Vidal	Comedia?	35 mm	B/N
1941	Un marido barato	Armando Vidal	Comedia	35 mm	B/N
1942	Legión de héroes	Armando Sevilla / Juan Fortuny	Drama	35 mm	B/N
	Siempre mujeres	Carlos Arévalo	Comedia	35 mm	B/N
1943	Cuando pasa el amor	Juan López de Valcárcel	Drama	35 mm	B/N
	Vidas cruzadas	Luis Marquina	Drama	35mm	B/N
	Cuarenta y ocho horas	José María Castellví	Comedia		B/N
	Huella de luz	Rafael Gil	Comedia	35 mm	B/N
1944	Deliciosamente tontos	Juan de Orduña	Comedia	35 mm	B/N
	La boda de Quinita Flores	Gonzalo Delgrás	Comedia	35 mm	B/N
	Eloísa está debajo de un almendro	Rafael Gil	Comedia absurda	35 mm	B/N
	Lecciones de buen amor	Rafael Gil	Comedia dramática	35 mm	B/N
1945	Viento de siglos	Enrique Gómez	Drama	35 mm	B/N
1946	La noche del martes	Antonio Santillán	Drama policiaco?	35 mm	B/N
1947	Las inquietudes de Shanti Andia	Arturo Ruiz Castillo	Aventuras	35 mm	B/N
	La Nao Capitana	Florian Rey	Aventuras	35 mm	B/N
	La dama del armiño	Eusebio Fernández Ardavín	Comedia	35 mm	B/N
	Nada	Edgar Neville	Drama	35 mm	B/N
	Botón de ancla	Ramón Torrado	Drama	35 mm	B/N

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1948	La manigua sin Dios	Arturo Ruiz Castillo	Drama	35 mm	B/N
	Cuatro Mujeres	Antonio del Amo	Drama	16 mm / Triacetato	B/N
	La sombra iluminada	Carlos Serrano de Osma	Drama policiaco	35 mm	B/N
	La otra sombra	Eduardo García Maroto	Fantástica	35 mm	B/N
	Aquellas Palabras	Luis Arroyo	Drama	35mm	B/N
1949	El santuario no se rinde	Arturo Ruiz Castillo	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	Noventa Minutos	Antonio del Amo	Drama	35 mm / Nitrato	B/N
	Alas de juventud	Antonio del Amo	Melodrama	35 mm / Triacetato	B/N

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1950	EL capitán veneno	Luis Marquina	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Facultad de Letras	Pío Ballesteros	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Truhanes de honor	Eduardo García Maroto	Aventuras	35 mm	B/N
1951	Ennar, la ciudad de fuego	José Luis González de Ubieta	Aventuras	35 mm	B/N
	Wolfram	Manuel Mur Oti			B/N
	Día tras día	Antonio del Amo	Drama	35mm / Nitrato	B/N
	Niebla y sol	José María Forqué	Drama	16 mm / Triacetato	B/N
	La llamada de África	Cesar Fernández Ardavín	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
1953	La puebla de las mujeres	Antonio del Amo	Comedia	35 mm / Nitrato	B/N
	Intriga en el escenario	Feliciano Catalán	Comedia musical	35 mm / Triacetato	B/N
	El pescador de coplas	Antonio del Amo	Comedia musical	35 mm / Nitrato	B/N
	Cristo	Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla	Documental	35 mm / Nitrato	B/N
	La ciudad de los sueños	Enrique Gómez	Comedia	16 mm / Triacetato	B/N
1954	Orgullo	Manuel Mur Oti	Drama	16 mm / Triacetato	B/N
1955	El grano se hizo espiga	Pedro Baudín	Documental	35 mm / Triacetato	B/N
1956	La gata	Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla	Drama	35mm / Triacetato	Color
	El expreso de Andalucía	Francisco Rovira Veleta	Drama	35 mm	B/N
	Fedra	Manuel Mur Oti	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	El batallón de las sombras	Manuel Mur Oti	Drama	35 mm / Triacetato	B/N

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1957	Las lavanderas de Portugal	Ramón Torrado y Pierre Gaspard-Huit	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Saeta del Ruiseñor	Antonio del Amo	Drama musical	35 mm / Triacetato	Color
	María de la O	Ramón Torrado	Drama musical	16 mm / Triacetato	Color
1958	El ruiseñor de las cumbres	Antonio del Amo	Musical	35 mm / Triacetato	Color
	Nada menos que un arkángel	Antonio del Amo y Jaime D'Ors	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
1959	El destierro del Cid	Jesús Franco	Documental	35 mm / Triacetato	Color
	Escucha mi canción	Antonio del Amo	Drama musical	35 mm / Triacetato	Color
	Duelo en la Cañada	Manuel Mur Oti	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	Hola, Robinson	Jacques Pinoteau	Comedia	35 mm / Triacetato	Color

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1960	La vida comienza ahora	Antonio Vázquez Gallo	Drama	35 mm	B/N
	Melocotón en almíbar	Antonio del Amo	Comedia	16 mm / Triacetato	B/N
	091, Policía al habla	José María Forqué	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	Labios rojos	Jesús Franco	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Los dos golfillos	Antonio del Amo	Comedia musical	35 mm / Triacetato	B/N
	Playas vacías	Jesús Franco	Documental	35 mm / Triacetato	Color
1961	Usted puede ser un asesino	José María Forqué	Comedia negra	35 mm / Triacetato	B/N
	Paraíso verde	Pedro Baudín	Documental	35 mm / Triacetato	
	Rías gallegas	Pedro Baudín	Documental	35 mm / Triacetato	
	¿Chico o chica?	Antonio del Amo	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	El joven rebelde	Julio García Espinosa	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
1962	Accidente 703	José María Forqué	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	La gran familia	Fernando Palacios y Rafael J. Salvia	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
1963	Los dinamiteros	Juan García Atienza	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	El juego de la verdad	José María Forqué	Drama	35 mm / Triacetato	B/N

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1964	La muerte silba un blues	Jesús Franco	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	Casi un caballero	José María Forqué	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Vacaciones para Ivette	José María Forqué	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Cyrano y D'Artagnan	Abel Gance	Aventuras	35 mm / Triacetato	Color
	Un hombre solo	Harald phillips	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
1965	Historias de la televisión	José Luis Saenz de Heredia	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	La muerte viaja demasiado	José María Forqué y Claude Autant-Lara	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	001, Operación Caribe	Richard Jackson	Aventuras	35 mm / Triacetato	Color
	La familia y...uno más	Fernando Palacios	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	La ciudad no es para mi	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	El último rey de los Incas	Georg Marishka	Aventuras	35 mm / Triacetato	Color
1966	Nuevo en esta plaza	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Las viudas	José María Forqué	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Operación Plus Ultra	Pedro Lazaga	Comedia dramática	35 mm / Triacetato	Color
	La corrida	Claudio Guérin	Documental		
	Los guardiamarinas	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Un millón en la basura	José María Forqué	Comedia dramática	35 mm / Triacetato	B/N
1967	¿Qué hacemos con los hijos?	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	B/N
	Los chicos del PREU	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Novios 68	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Sor Citroen	Pedro Lazaga	Comedia dramática	35 mm / Triacetato	Color
	El turismo es un gran invento	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
1968	No desearás a la mujer de tu prójimo	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	¡Cómo sois las mujeres!	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	La chica de los anuncios	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	No le busques tres pies	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Las secretarias	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	Abuelo made in Spain	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1969	Las amigas	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	El abominable hombre de la Costa del Sol	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	El otro árbol de Guernica	Pedro Lazaga	Drama	35 mm / Triacetato	B/N
	A 45 revoluciones por minuto	Pedro Lazaga	Comedia musical	35 mm / Triacetato	Color
	Verano 70	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	¿Por qué pecamos a los 40?	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1970	Crimen imperfecto	Fernando Fernán Gómez	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	El dinero tiene miedo	Pedro Lazaga	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
	El astronauta	Javier Aguirre	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
1971	Las ibéricas F.C	Pedro Masó	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
1972	Experiencia prematrimonial	Pedro Masó	Drama	35 mm / Triacetato	Color
1973	Las colocadas	Pedro Masó	Comedia dramática	35 mm / Triacetato	Color
	Una chica y un señor	Pedro Masó	Comedia romántica	35 mm / Triacetato	Color
1974	Un hombre como los demás	Pedro Masó	Drama	35 mm / Triacetato	Color
1975	Una mujer y un cobarde	Silvio F. Balbuena	Drama	35 mm / Triacetato	Color
	Adulterio a la española	Arturo Marcos	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
1978	Supersonic Man	Juan Piquer	Ciencia ficción	35 mm / Triacetato	Color
1979	Cinematógrafo 1900	Juan Gabriel Tharrats	Documental	35 mm / Triacetato	Color

AÑO	TÍTULO	DIRECTOR	GÉNERO	FORMATO / SOPORTE	COLOR
1980	Cine parlante Coyne	Juan Gabriel Tharrats	Documental	36 mm / Triacetato	Color
1981	Mil gritos tiene la noche	Juan Piquer	Terror	35 mm / Triacetato	Color
1982	Ritos sexuales del diablo	Juan Piquer	Terror	35 mm / Triacetato	Color
	Los diablos del Mar	Juan Piquer	Aventuras	35 mm / Triacetato	Color
1983	Los nuevos extraterrestres	Juan Piquer	Ciencia ficción	35 mm / Triacetato	Color

<b>AÑO</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>FORMATO / SOPORTE</b>	<b>COLOR</b>
1984	Guerra sucia	Juan Piquer	Aventuras	35 mm / Triacetato	Color
	La noche más hermosa	Manuel Gutiérrez Aragón	Comedia	35 mm / Triacetato	Color
1985	Alfonso X y el reino de Murcia	Primitivo Pérez	Histórica		Color
1987	Slugs (Muerte viscosa)	Juan Piquer	Terror	35 mm / Triacetato	Color
1988	Miguel Servet	José María Forqué	Serie de TV		Color
1989	La Grieta	Juan Piquer	Terror	35 mm / Triacetato	Color

<b>AÑO</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>DIRECTOR</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>FORMATO / SOPORTE</b>	<b>COLOR</b>
1996	Territorio comanche	Gerardo Herrero	Drama	35 mm / Triacetato	Color

\*Elaboración propia a partir de los datos que constan en Filmoteca Española y en la vida laboral de Juan Mariné.





## **ANEXO II**

# **FICHAS TÉCNICAS**

El anexo II incluye 20 fichas técnicas, una por cada uno de los films objeto de estudio, que incorpora los datos de identificación de estas películas, como son el nombre del director, del guionista, el reparto, año de realización o localizaciones.

## Anexo II. Fichas técnicas

### 1. *Aurora de esperanza* (1937)



#### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Aurora de esperanza
<b>Año</b>	1937
<b>Duración</b>	60 minutos
<b>Dirección</b>	Antonio Sau Olite
<b>Guion</b>	Antonio Sau Olite
<b>Fotografía</b>	Adrián Porchet
<b>Música</b>	Jaime Pahissa
<b>Reparto</b>	Félix de Pomés, Enriqueta Soler, Román González “Chispita”, Ana María Campoy
<b>Productora</b>	Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)
<b>Distribuidora</b>	Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)
<b>Género</b>	Drama
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Barcelona
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	

## 2. *¡Nosotros somos así!* (1937)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	¡Nosotros somos así!
<b>Año</b>	1937
<b>Duración</b>	31 minutos
<b>Dirección</b>	Valentín R. González
<b>Guion</b>	Valentín R. González
<b>Fotografía</b>	Jaime Piquer
<b>Música</b>	E. Bosser, Pascual Godes, Miguel Jo, Jaume Mestres
<b>Reparto</b>	Miguel Ángel Navarro, Manuel Jiménez, Salvador Arnaldo, Lolita Domínguez, Joaquín Regález, Grupo Infantil de la SIE
<b>Productora</b>	Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)
<b>Distribuidora</b>	Sindicato de la Industria del Espectáculo (SIE)
<b>Género</b>	Musical
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	S.E.E.

### 3. *Deliciosamente tontos* (1944)



#### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Deliciosamente tontos
<b>Año</b>	1944
<b>Duración</b>	86 minutos
<b>Dirección</b>	Juan de Orduña
<b>Guion</b>	Alfredo Echegaray, Juan de Orduña
<b>Fotografía</b>	Alfredo Fraile
<b>Música</b>	Juan Quintero
<b>Reparto</b>	Alfredo Mayo, Amparo Rivelles, Alberto Romea, Miguel Pozanco, Fernando Freyre de Andrade, Antonio Riquelme, Faustino Bretaña, Pedro Barreto
<b>Productora</b>	CIFESA
<b>Distribuidora</b>	CIFESA
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Estudios Trilla-Orphea (Barcelona)
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	

#### 4. *Eloísa está debajo de un almendro* (1944)



#### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Eloísa está debajo de un almendro
<b>Año</b>	1944
<b>Duración</b>	72 minutos
<b>Dirección</b>	Rafael Gil
<b>Guion</b>	Adaptación de Rafael Gil sobre la obra de Enrique Jardiel Poncela
<b>Fotografía</b>	Alfredo Fraile
<b>Música</b>	Juan Quintero
<b>Reparto</b>	Amparo Rivelles, Rafael Durán, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juan Espantaleón, Alberto Romea, Juan Calvo, Joaquín Roa, José Prada, Ana de Siria, Mary Delgado
<b>Productora</b>	CIFESA
<b>Distribuidora</b>	CIFESA
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	Madrid Film S.A.

## 5. *Nada* (1947)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Nada
<b>Año</b>	1947
<b>Duración</b>	76 minutos
<b>Dirección</b>	Edgar Neville
<b>Guion</b>	Adaptación de Conchita Montes sobre la obra de Carmen Laforet
<b>Fotografía</b>	Manuel Berenguer
<b>Música</b>	José Muñoz Molleda
<b>Reparto</b>	Conchita Montes, Fosco Giachetti, María Denis, María Cañete, Tomás Blanco, Juana Mansó, Julia Caba Alba, Mary Delgado
<b>Productora</b>	CIFESA
<b>Distribuidora</b>	Scalera Film
<b>Género</b>	Drama
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	

## 6. Cuatro mujeres (1948)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Cuatro mujeres
<b>Año</b>	1948
<b>Duración</b>	127 minutos
<b>Dirección</b>	Antonio del Amo
<b>Guion</b>	Manuel Mur Oti
<b>Fotografía</b>	Manuel Berenguer / Juan Mariné
<b>Música</b>	Jesús García Leoz
<b>Reparto</b>	María Denis, Fosco Giachetti, Tomás Blanco, Carlos Muñoz, Luis Prendes, Margarete Genske
<b>Productora</b>	Sagitario Films
<b>Distribuidora</b>	Rey Soria
<b>Género</b>	Drama
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	



## 7. *El santuario no se rinde* (1949)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	El santuario no se rinde
<b>Año</b>	1949
<b>Duración</b>	97 minutos
<b>Dirección</b>	Arturo Ruíz Castillo
<b>Guion</b>	Arturo Ruiz Castillo y Alfonso Nieva
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Jesús García Leoz
<b>Reparto</b>	Alfredo Mayo, Beatriz de Añara, Tomás Blanco, Mary Lamar, Carlos Muñoz, Fernando Fernández de Córdoba, José María Lado, Eduardo Fajardo, Antonio Casas, Ángel de Andrés, Arturo Marín, Rafael Bardem
<b>Productora</b>	Valencia Films S.A / Centro Film / Terramar Films
<b>Distribuidora</b>	Mercurio Films S.A.
<b>Género</b>	Drama. Bélico
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Andújar (Jaén), Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	C.E.A., Madrid

## 8. *Noventa minutos* (1949)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Noventa minutos
<b>Año</b>	1949
<b>Duración</b>	85 minutos
<b>Dirección</b>	Antonio del Amo
<b>Guion</b>	Manuel Mur Oti
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Jesús García Leoz
<b>Reparto</b>	Julia Caba Alba, Fernando Fernán Gómez, Nani Fernández, Enrique Guitart, José Jaspe, José María Lado, Mary Lamar, Gina Montes, Lolita Moreno, Carlos Muñoz, Jacinto San Emeterio
<b>Productora</b>	Castilla Films
<b>Distribuidora</b>	
<b>Género</b>	Drama
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Estudios CEA, Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	

## 9. *Día tras día* (1951)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Día tras día
<b>Año</b>	1951
<b>Duración</b>	90 minutos
<b>Dirección</b>	Antonio del Amo
<b>Guion</b>	Juan Bosch
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Jesús García Leoz
<b>Reparto</b>	Mario Berriatua, Manuel Zarzo, Marisa de Leza, José Prada, Carmen Sánchez, Manuel Requena
<b>Productora</b>	Altamira
<b>Distribuidora</b>	C.B Films S.A.
<b>Género</b>	Drama.
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.37:1
<b>Laboratorio</b>	

## 10. *Puebla de las mujeres* (1953)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Puebla de las mujeres
<b>Año</b>	1953
<b>Duración</b>	93 minutos
<b>Dirección</b>	Antonio del Amo
<b>Guion</b>	Adaptación de José María Ochoa sobre la obra de los Hnos. Álvarez Quintero
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Jesús García Leoz
<b>Reparto</b>	Marujita Díaz, Milagros Leal, Cándida Losada, Margarita Alexandre, José Prada, Rubén Rojo, Amparo Soler Leal, María Dolores Albert, Francisco Arenzana
<b>Productora</b>	Teide P.C.
<b>Distribuidora</b>	CIFESA
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	
<b>Laboratorio</b>	

## 11. *Orgullo* (1954)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Orgullo
<b>Año</b>	1954
<b>Duración</b>	106 minutos
<b>Dirección</b>	Manuel Mur Oti
<b>Guion</b>	Jaime García Herranz
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Salvador Ruiz de Luna
<b>Reparto</b>	Marisa Prado, Alberto Ruschel, Enrique Diosdado, Cándida Losada, Eduardo Calvo
<b>Productora</b>	Celta Films S.A.
<b>Distribuidora</b>	CIFESA
<b>Género</b>	Drama. Vida rural
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Picos de Europa, Riaño, Talavera de la Reina, Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	
<b>Laboratorio</b>	

## 12. La gata (1956)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	La gata
<b>Año</b>	1956
<b>Duración</b>	94 minutos
<b>Dirección</b>	Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla
<b>Guion</b>	Cesar Fernández Ardavín
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Miguel Asins Arbó
<b>Reparto</b>	Aurora Bautista, Jorge Mistral, José Nieto, Nani Fernández, José Guardiola, Felipe Simón, José Sepúlveda, Francisco Arenzana, Santiago Rivero, Rafael Calvo Revilla, Tomás Torres, Manuel Aroca, María Saco, Alberto San Martín, Antonio García Quijada, Juan Segovia, María Estrella, Manuel Regueira, Paco Martínez, Mariano Martín Carriles, Guillermo Méndez
<b>Productora</b>	Nervión Films, Eurociné, Hispano Foxfilms S.A.E.
<b>Distribuidora</b>	Hispano Foxfilms S.A.E., Guild Hall Pictures
<b>Género</b>	Drama. Vida rural
<b>País</b>	España / Francia
<b>Color</b>	Color (Eastmancolor)
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Alcalá de los Gazules, Arcos de la frontera, Jerez de la Frontera, Medina Sidonia, Laguna de la Janda, Jandilla (Cádiz), Utrera (Sevilla)
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	2.35:1 (Cinemascope)
<b>Laboratorio</b>	Fotofilm S.A.E.

### 13. *El batallón de las sombras* (1956)



#### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	El batallón de las sombras
<b>Año</b>	1956
<b>Duración</b>	102 minutos
<b>Dirección</b>	Manuel Mur Oti
<b>Guion</b>	Manuel Mur Oti
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Guillermo Cases
<b>Reparto</b>	Rolf Wanka, Tony Soler, Alicia Palacios, Antonio Vico, Albert Lieven, Lida Baarová, Emma Penella, Katharina Mayberg, Albert Hehn, Elisa Montes, Vicente Parra, Amparo Rivelles, José Suárez, Amelia de la Torre, Fernando Noguerras
<b>Productora</b>	Suevia Films
<b>Distribuidora</b>	Cesareo González Producciones Cinematográficas
<b>Género</b>	Drama
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	Panorámico
<b>Laboratorio</b>	



#### 14. *Duelo en la cañada* (1959)



#### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Duelo en la cañada
<b>Año</b>	1959
<b>Duración</b>	88 minutos
<b>Dirección</b>	Manuel Mur Oti
<b>Guion</b>	Manuel Mur Oti
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	José Pagán, Antonio Ramírez
<b>Reparto</b>	María Esquivel, Javier Armet, Mara Cruz, Leo Anchóriz, José María Lado, Rafael Bardem, Candida Losada
<b>Productora</b>	Planeta Films
<b>Distribuidora</b>	Warner Bros.
<b>Género</b>	Drama
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	
<b>Laboratorio</b>	

## 15. 091, policía al habla (1960)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	091, policía al habla
<b>Año</b>	1960
<b>Duración</b>	96 minutos
<b>Dirección</b>	José María Forqué
<b>Guion</b>	Vicente Coello, José María Forqué
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Augusto Alguero
<b>Reparto</b>	Adolfo Marsillach, Tony Leblanc, Susana Campos, José Luis López Vázquez, Manolo Gómez Bur, María Luisa Merlo, Manuel Alexandre, Ángel de Andrés, Julia Gutiérrez Caba
<b>Productora</b>	AS Films Producciones
<b>Distribuidora</b>	AS Films S.A.
<b>Género</b>	Drama. Policiaco
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	Panorámico
<b>Laboratorio</b>	Cinematiraje Riera

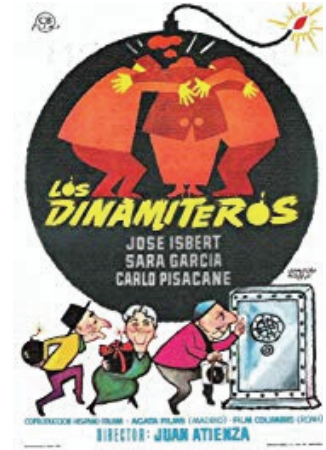
## 16. *La gran familia* (1962)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	La gran familia
<b>Año</b>	1962
<b>Duración</b>	104 minutos
<b>Dirección</b>	Fernando Palacios
<b>Guion</b>	Pedro Masó
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Adolfo Waitzman
<b>Reparto</b>	Alberto Closas, Amparo Soler Leal, José Isbert, José Luis López Vázquez, M <sup>a</sup> José Alfonso, Carlos Piñar, Jaime Blanch, Chonette Laurent, Mircha Carven, Hnos. Francisco y Manuel Martínez Ligerio, Conchita Rodríguez del Valle, Pedro Mari Sánchez, Óscar Lowy, Carmen García, Maribel Martín, M <sup>a</sup> Jesús Balenciaga, Alfredo Garrido...
<b>Productora</b>	Pedro Masó Producciones Cinematográficas
<b>Distribuidora</b>	C.B. Films S.A.
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Madrid, Tarragona
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.66:1
<b>Laboratorio</b>	

## 17. *Los dinamiteros* (1963)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Los dinamiteros
<b>Año</b>	1963
<b>Duración</b>	93 minutos
<b>Dirección</b>	Juan García Atienza
<b>Guion</b>	Rodrigo Rivero Balestia
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Piero Umiliani
<b>Reparto</b>	José Isbert, Sara García, Carlos Pisacane, Lola Gaos, Paolo Ferrara, Eugenio Galadini, M <sup>a</sup> José Alfonso, Manuel Torremocha, Manuel Peiró
<b>Productora</b>	Agata Films S.A., Film Columbus
<b>Distribuidora</b>	C.B. Films S.A.
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España-Italia
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	1.85:1
<b>Laboratorio</b>	Madrid Film S.A., Spes Catalucci, Roma

## 18. *La muerte silba un blues* (1964)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	La muerte silba un blues
<b>Año</b>	1964
<b>Duración</b>	85 minutos
<b>Dirección</b>	Jesús Franco
<b>Guion</b>	Jesús Franco y Luis de Diego
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Antón García Abril
<b>Reparto</b>	Conrado San Martín, Danick Patisson, Perla Cristal, Georges Rollin, Manuel Alexandre, María Silva, Adriano Domínguez, Marta Reves, Gerard Tichy, Fortunio Bonanova, Ricardo Valle, Ángel Menéndez, Jesús Franco, José María Tasso
<b>Productora</b>	Eurociné, Interlagar Films, Naga Films
<b>Distribuidora</b>	Rosa Films S.A.
<b>Género</b>	Drama. Crimen
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Marbella, Málaga, Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	
<b>Laboratorio</b>	Madrid film

## 19. *Historias de la televisión* (1964-65)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Historias de la televisión
<b>Año</b>	1964-65
<b>Duración</b>	114 minutos
<b>Dirección</b>	José Luis Sáenz de Heredia
<b>Guion</b>	Vicente Coello
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Augusto Algueró
<b>Reparto</b>	Tony Leblanc, Concha Velasco, José Luis López Vázquez, Antonio Garisa, Alfredo Landa, Luis Varela, Luis Morris, José Luis Uribarri, Luis Aguilé...
<b>Productora</b>	Hesperia Films S.A., Pedro Masó Producciones Cinematográficas
<b>Distribuidora</b>	
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Blanco y negro
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Balneario de la Fortuna (Murcia), Estudios Sevilla Films, Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	
<b>Laboratorio</b>	Fotofilm S.A.

## 20. *Las secretarias* (1968)



### FICHA TÉCNICA

<b>Título original</b>	Las secretarias
<b>Año</b>	1968
<b>Duración</b>	85 minutos
<b>Dirección</b>	Pedro Lazaga
<b>Guion</b>	Pedro Masó y Rafael J. Salvia
<b>Fotografía</b>	Juan Mariné
<b>Música</b>	Antón García Abril
<b>Reparto</b>	Sonia Bruno, Teresa Gimpera, La Polaca, Juanjo Menéndez, Paca Gabaldón, Mary Carrillo, Antonio Casas, Rafaela Aparicio, Florinda Chico, José Sazatornil, Pedro Porcel, María Luisa Ponte, Mabel Karr, José Sacristán
<b>Productora</b>	C.B Films S.A / Pedro Masó Producciones Cinematográfica
<b>Distribuidora</b>	C.B Films S.A.
<b>Género</b>	Comedia
<b>País</b>	España
<b>Color</b>	Color (Eastmancolor)
<b>Sonido</b>	Mono
<b>Localizaciones</b>	Madrid
<b>Formato de rodaje</b>	35 mm
<b>Formato de imagen</b>	
<b>Laboratorio</b>	Fotofilm Madrid, Madrid S.A.





# **ANEXO III**

## **FICHAS DE ANÁLISIS FOTOGRAFICO**

El anexo III contiene las fichas de análisis fotográfico que han servido para ir analizando y registrando durante el visionado los aspectos más significativos de cada uno de los filmes como los tipos de planos, movimientos de cámara o tipos de luz empleada.

## Anexo III. Fichas de análisis fotográfico

### 1. Aurora de esperanza (1937)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Aurora de esperanza						
Año	1937						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Juan, empleado de una fábrica, se queda sin trabajo. Su mujer, Marta, debe empezar a trabajar bajo unas condiciones denigrantes y esto lleva a Juan a emprender una lucha junto con el resto de compañeros para visibilizar la situación por la que está pasando la clase obrera.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo			Entero		PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode	x		
	Retroceso	x		Travelling	x		
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral	x		Grúa	x		
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado			No	x		
	Contrapicado	x					
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
<p>Encuadres expresivos que desvelan la situación del personaje gracias al uso de planos medios y primeros planos.</p> <p>Luces difusas y regulares</p> <p>Travelling de avance y movimientos de cámara frontales y laterales acompañan al espectador en la desesperación del protagonista. Son varios los planos contrapicados los que suscitan un efecto en el público.</p>							

## 2. ¡Nosotros somos así! (1937)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	¡Nosotros somos así!						
Año	1937						
Género	Musical						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Alberto, un niño de familia burguesa, conoce a unos niños de clase obrera a los desprecia por su condición social. Su padre es encarcelado y sólo la intervención de estos niños puede salvarle, esto hace que Alberto se dé cuenta de lo equivocado que estaba al juzgarles y muestre su arrepentimiento.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo	x		Entero	x	PP	x
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural			Directa			
	Artificial	x		Frontal			
	Dura			Cenital			
	Difusa	x		Contraluz			
	Lateral			Rebotada			
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		x	Soportes		Pulso	
	Avance		x			Trípode	x
	Retroceso					Travelling	x
	Asc./Desc.					Dolly	
	Lateral		x			Grúa	x
	Circular		x			Cabeza caliente	
Angulación	Normal		x	Técnica Zoom		Si	
	Picado		x			No	x
	Contrapicado						
	Cenital		x				
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres narrativos y diversidad de planos medios, enteros y primeros planos presentan el escenario y a los personajes de esta historia.							
Luces suaves para una fotografía sin complicaciones.							
Travelling circulares y laterales llevan al espectador de un punto a otro a lo largo de todo el film. Resulta llamativo el plano cenital en el baile de algunas de las niñas.							

### 3. Deliciosamente tontos (1944)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Deliciosamente tontos						
Año	1944						
Género	Comedia						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Comedia de enredo que cuenta la aventura en que se ven envueltos María Espinosa y Ernesto Acevedo por una herencia que han dejado sus antepasados.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General	x	Medio	
	Narrativo	x		Entero		PP	x
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural		Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance			Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral			Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado			No		x	
	Contrapicado						
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres narrativos, planos generales y primeros planos para una comedia sin pretensiones.							
Iluminación uniforme y luces claras que inciden sobre los personajes.							
Angulaciones normales de cámara para conseguir los planos antes mencionados							

#### 4. Eloisa está debajo de un almendro (1944)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Eloisa está debajo de un almendro						
Año	1944						
Género	Comedia						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Fernando regresa a su casa tras finalizar sus estudios en el extranjero. Una vez allí, y tras descubrir una fotografía se embarca en la misión de resolver el misterio del asesinato de la mujer de la que su padre estaba enamorado.  En esta aventura se enamora de Mariana, integrante de la excéntrica familia de los Briones, pieza indispensable en este puzzle.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo	x		Entero	x	PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance			Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral	x		Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado						
	Contrapicado			No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres narrativos y expresivos para una comedia del absurdo.							
Luces difusas que imprimen las escenas con las sombras precisas.							
Movimientos laterales de cámara y cámara fija para que el público se aproxime al universo de los protagonistas.							

## 5. Nada (1947)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Nada						
Año	1947						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Nada presenta la vida de Andrea, una estudiante que debe alojarse en la residencia de su abuela y en la que conviven sus tíos, la mujer de uno de ellos y su tía. En este ambiente pobre y opresivo Andrea sólo conoce la felicidad de la mano de su amiga Ena.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura	x	Cenital				
	Difusa	x	Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly		x	
	Lateral			Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado						
	Contrapicado	x		No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
<p>Encuadres expresivos para una obra de estética <i>noir</i> que revela la angustia de sus protagonistas a través de primeros planos de sus rostros.</p> <p>Luces duras para conseguir los contraluces que impregnan las escenas de sombras y hacen los espacios más pequeños.</p> <p>El uso de planos contrapicados consigue la atmósfera claustrofóbica en la que viven y conviven los personajes.</p>							



## 6. Cuatro mujeres (1948)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Cuatro Mujeres						
Año	1948						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Sentados alrededor de una mesa en un café cuatro hombres juegan una partida de cartas. La entrada en el cafetín de una mujer hace que cada uno de ellos recuerde su singular historia de amor.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural		Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura	x	Cenital				
	Difusa	x	Contraluz			x	
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode	x		
	Retroceso			Travelling	x		
	Asc./Desc.	x		Dolly			
	Lateral			Grúa	x		
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si		x	
	Picado			No			
	Contrapicado						
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres expresivos enmarcan las historias vividas a lo largo de la narración. Planos medios y primeros planos presentan el relato y la personalidad de los personajes.							
Contraluces y luces duras en los momentos más dolorosos de la ficción.							
Movimientos laterales y travelling de acercamiento y una angulación normal de la cámara dan a las cuatro historias el clima que necesitan. Además de estos movimientos físicos de cámara, en Cuatro mujeres se empleó el zoom óptico.							

## 7. El santuario no se rinde (1949)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	El santuario no se rinde						
Año	1949						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	El santuario no se rinde narra el asedio al Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar, Jaén. Marisa, recuerda los días que pasó en el santuario durante la Guerra Civil, al que llega de la mano de Luis de Aracil, que la conduce hasta allí para salvarla del avance de las tropas republicanas.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero		PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa		x		
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada		x		
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly		x	
	Lateral	x		Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado						
	Contrapicado			No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos y expresivos para una historia de amor en tiempos de guerra en la que se conoce a sus protagonistas gracias a los planos medios y primeros planos.							
Juegos de luces y sombras conseguidos con el uso de luces directas. Una luz rebotada para conseguir la luz del alba.							
Movimientos laterales y travelling horizontales son clave para narración.							

## 8. Noventa minutos (1949)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Noventa minutos						
Año	1949						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Tras el sonido de la alarma antiaérea una bomba cae en el edificio que vigila Preston, el guardia urbano. Todos los vecinos acuden a refugiarse al sótano, pero una vez allí cae una segunda bomba que les deja atrapados. desde ese momento solo les quedan noventa minutos para poder salir con vida.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General		Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural		Directa				
	Artificial	x	Frontal				x
	Dura		Cenital				
	Difusa		Contraluz				x
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes		Pulso		
	Avance				Trípode		x
	Retroceso				Travelling		x
	Asc./Desc.				Dolly		
	Lateral	x			Grúa		x
	Circular				Cabeza caliente		
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom		Si		
	Picado				No	x	
	Contrapicado	x					
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos y expresivos que con la ayuda de planos medios manifiestan el trance por el que pasan los personajes.							
Luces frontales para proveer de luces y sombras el angustioso ambiente.							
Movimientos laterales de cámara, suaves y cuidadosos.							

## 9. Día tras día (1951)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Día tras día						
Año	1951						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Ernesto y Anselmo pasan los días sin hacer nada. A Ernesto no le duran los empleos más de tres días y Anselmo sólo sueña con jugar al fútbol, algo que no puede hacer por la cojera que sufre. Es la intervención de Don José, párroco del barrio, la que permite que los dos amigos consigan tener un futuro.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	x
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				x
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso		x	
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.	x		Dolly			
	Lateral	x		Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado	x					
	Contrapicado	x		No			
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos detallan los rincones del Rastro de Madrid, lugar donde transcurre la acción y que llegan a través de los planos medios y enteros.							
Luz natural, acompañada por luces difusas que procuran las sombras justas a esa realidad.							
Travelling de acercamiento y diversas panorámicas llevados a cabo con suaves movimientos de cámara que mantiene una angulación normal a largo de prácticamente todo el film.							

## 10. Puebla de las mujeres (1953)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Puebla de las mujeres						
Año	1953						
Género	Comedia						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Adolfo, médico en Madrid, llega a Puebla de las Mujeres, localidad de Andalucía que tiene fama de casar con las mujeres del pueblo a todos los solteros que allí hacen noche.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo	x		Entero	x	PP	
	Expresivo			Americano	x	PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				x
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance			Trípode		x	
	Retroceso	x		Travelling			
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral			Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado	x					
	Contrapicado	x		No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres narrativos y predominio de planos americanos y enteros aproximan a los personajes.							
Sombras conseguidas gracias al uso de luces difusas.							
Angulaciones normales de cámara para una película que no presenta ninguna complejidad.							

## 11. Orgullo (1954)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Orgullo						
Año	1954						
Género	Drama						
Color/bn	B/N						
Sinopsis	Orgullo cuenta la historia de dos familias, los Mendoza y los Alzaga, enfrentadas durante generaciones por el agua de un río que atraviesa sus Tierras.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General	x	Medio	
	Narrativo			Entero		PP	x
	Expresivo	x		Americano	x	PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura	x	Cenital				
	Difusa	x	Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso	x		Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral	x		Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si		x	
	Picado	x					
	Contrapicado	x		No			
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres expresivos y planos americanos invitan a conocer a los miembros de las familias rivales presentes en el film.							
Luces duras y contraluces que procuran los claroscuros que dan sentido a la narración.							
Panorámicas, obtenidas por el uso travelling horizontales, para mostrar las tierras por las que luchan las dos familias protagonistas y planos picados y contrapicados para establecer la diferencia de clases con los trabajadores y los problemas instaurados entre las familias.							

## 12. La gata (1956)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	La gata						
Año	1956						
Género	Drama						
Color - B/N	Color						
Sinopsis	María, hija del mayoral del cortijo donde sucede toda la historia, se enamora de Juan, hombre mujeriego y sobre el que todo el mundo la previene. Por su parte, Juan quiere ser torero y aprovecha su estancia en el cortijo para practicar con las reses hasta que su descubrimiento desata la tragedia en sus vidas.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero		PP	x
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso	x		Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral	x		Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si		x	
	Picado						
	Contrapicado			No			
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos. Planos generales, primeros planos y planos medios permiten el desarrollo de la historia de amor entre los dos protagonistas.							
Abundancia de luz. Luces suaves, sin contrastes.							
Panorámicas que recorren los paisajes donde interactúan los personajes y movimientos laterales que atraviesan los espacios para mostrarlos.							



### 13. El batallón de las sombras (1956)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	El batallón de las sombras						
Año	1956						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	En una calle cualquiera de Madrid encontramos una popular y humilde casa de vecinos en la que conviven cuatro familias. Cada una de ellas con sus problemas, sus sueños y sus ilusiones.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural		Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.	x		Dolly		x	
	Lateral	x		Grúa			
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado	x					
	Contrapicado	x		No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos y narrativos. Planos medios y enteros para presentar a todas las familias del bloque de vecinos donde transcurre la acción.							
Contraluces en momentos clave de la narración.							
Movimientos laterales de cámara que recorren las diferentes estancias y a los personajes y planos picados y contrapicados que consiguen llamar la atención del espectador.							

#### 14. Duelo en la cañada (1959)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Duelo en la cañada						
Año	1959						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Soledad es una cantante que, ayudada por Ramón, enamorado de ella, huye del café en el que trabaja porque cree haber matado a un cliente. Ramón la amenaza con contarle si no se casa con él, pero ella escapa. En su huida llega a la finca de Carlos a quien cuenta todo lo ocurrido y que la ayuda a salir de la situación en la que se encuentra.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				x
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance			Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral	x		Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado	x					
	Contrapicado	x		No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos para un film rodado a modo de western donde predominan los planos medios y enteros.							
Luces difusas para crear las sombras justas sobre el rostro de una de las actrices.							
Panorámicas de los grandes espacios donde se desarrolla la acción.							

### 15. 091, policía al habla (1960)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	091, policía al habla						
Año	1960						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Andrés es un inspector de policía del turno de noche que pierde a su hija por culpa de un conductor que se da a la fuga y al cual quiere encontrar a toda costa.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo	x		Entero	x	PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura	x	Cenital				
	Difusa		Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada		x		
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.	x		Dolly			
	Lateral	x		Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom				
	Picado	x					
	Contrapicado			No		x	
	Cenital	x					
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres expresivos y narrativos en este drama policiaco donde los planos medios y primeros planos sugieren la tensión en las actuaciones.							
Contraluces que confieren dureza a las secuencias más dramáticas. Luces más suaves para los momentos más cómicos del film.							
Rápidos movimientos de cámara, travelling de avance que acompañan a los protagonistas.							
Panorámicas que muestran imágenes de la ciudad en la que transcurre la acción.							

## 16. La gran familia (1962)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	La gran familia						
Año	1962						
Género	Comedia						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Carlos Alonso y Mercedes son padres de 15 hijos de diferentes edades. Además de todos estos miembros, componen la familia el abuelo y el padrino que siempre les saca de todos los apuros en los que se encuentran.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo	x		Entero	x	PP	
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		x	Soportes	Pulso		
	Avance				Trípode	x	
	Retroceso				Travelling	x	
	Asc./Desc.		x		Dolly		
	Lateral				Grúa	x	
	Circular				Cabeza caliente		
Angulación	Normal		x	Técnica Zoom	Si		
	Picado					No	x
	Contrapicado						
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadre narrativo para dar a conocer a esta gran familia cuyos miembros y sus historias personales llegan a través planos medios.							
Luces suaves y claras.							
Los rápidos movimientos de cámara y la angulación normal de la misma facilitan el rodaje de un film cuya dificultad está en el gran número de actores con que cuenta.							

## 17. Los dinamiteros (1963)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Los dinamiteros						
Año	1963						
Género	Comedia						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Comedia que cuenta las divertidas situaciones en las que Dña. Pura, D. Benito y D. Augusto se ven envueltos para conseguir su propósito, atracar la mutualidad a la que cada mes acuden para cobrar su pensión.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo	x	Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero	x	PP	
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico	x					
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance			Trípode		x	
	Retroceso			Travelling		x	
	Asc./Desc.	x		Dolly			
	Lateral	x		Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si		x	
	Picado						
	Contrapicado			No			
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres descriptivos y simbólicos para conocer a estos tres ancianos.							
Contraluces no muy marcados y luces que realzan los rostros de los personajes.							
Movimientos ascendentes y laterales permiten al espectador ver lo mismo que ven los tres ancianos mientras preparan el atraco a la mutualidad.							

## 18. La muerte silba un blues (1964)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	La muerte silba un blues						
Año	1964						
Género	Drama						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Paul Vogel, traficante de armas, traiciona a sus dos cómplices delatándolos a la policía. Quince años después, Vogel, lleva una vida de lujo en Jamaica hasta que es encontrado por Castro, uno de los cómplices que busca venganza.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo	x		Entero		PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	x
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura	x	Cenital		x		
	Difusa	x	Contraluz		x		
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso	x		Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly			
	Lateral			Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado						
	Contrapicado	x		No		x	
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadres narrativos y expresivos. Planos detalle de los objetos más significativos y primeros planos y planos medios dibujan a los personajes.							
Contraluces que proveen a los rostros y las escenas de las luces y sombras adecuadas para entender la naturaleza del film.							
Planos contrapicados que resaltan la autoridad de los personajes.							

## 19. Historias de la televisión (1964-65)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Historias de la televisión						
Año	1964-65						
Género	Comedia						
Color - B/N	B/N						
Sinopsis	Felipe, de profesión concursante de programas de televisión y Katy, una chica que trabaja en un balneario, pero que quiere ser cantante, son los protagonistas de <i>Historias de la televisión</i> y cuyos destinos quedan unidos gracias a uno de los concursos que en ella se emiten.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General		Medio	x
	Narrativo	x		Entero	x	PP	x
	Expresivo			Americano		PD	
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal				
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica		Soportes	Pulso			
	Avance			Trípode	x		
	Retroceso			Travelling	x		
	Asc./Desc.	x		Dolly			
	Lateral	x		Grúa	x		
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal	x	Técnica Zoom	Si			
	Picado						
	Contrapicado			No	x		
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
Encuadre narrativo. Planos medios y enteros sitúan a los personajes. Los primeros planos están concebidos para lucimiento de la actriz protagonista.							
Luz sutil y apropiada a cada momento.							
Angulaciones normales de cámara para una película sencilla.							

## 20. Las secretarias (1968)

DATOS DE LA PELÍCULA							
Título	Las secretarias						
Año	1968						
Género	Comedia						
Color - B/N	Color						
Sinopsis	Las secretarias, cuenta los avatares por los que pasan sus tres protagonistas, Julia, Lola y Paula, tres secretarias que trabajan en una compañía de seguros.						
COMPOSICIÓN							
Encuadre	Descriptivo		Planos	General	x	Medio	x
	Narrativo			Entero		PP	x
	Expresivo	x		Americano		PD	x
	Simbólico						
ILUMINACIÓN							
Tipos	Natural	x	Directa				
	Artificial	x	Frontal		x		
	Dura		Cenital				
	Difusa	x	Contraluz				
	Lateral		Rebotada				
CÁMARA							
Movimientos	Panorámica	x	Soportes	Pulso			
	Avance	x		Trípode		x	
	Retroceso	x		Travelling		x	
	Asc./Desc.			Dolly		x	
	Lateral			Grúa		x	
	Circular			Cabeza caliente			
Angulación	Normal		Técnica Zoom	Si		x	
	Picado			No			
	Contrapicado						
	Cenital						
	Nadir						
RELACIÓN RECURSOS TÉCNICOS-ARGUMENTO							
<p>Encuadre expresivo. Primeros planos del rostro y algunas partes del cuerpo de las actrices, además de planos medios para destacar la belleza de las mismas.</p> <p>Luces suaves y difuminadas para una acertada iluminación del rostro de cada una de las actrices.</p> <p>Angulación normal de la cámara y movimientos de la misma que no ofrecen mayor complicación. En este caso podemos hablar de movimientos ópticos de la cámara debido al uso del zoom en alguna de las escenas.</p>							





